

# FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ



184/m

3db

1/1 kőle

# FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ



AZ 1963. I. NEGYEDÉVI KÉPSORPÁLYÁZAT EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1963.május 3-án 34 jeligés pályázó 41 képsora, összesen 276 kép közül az

I. díjat /2000 Ft/ Markó Ödön "Munkaképek" c. sorozatának ítélte, amely - más-más helyzetek, más-más alakok ábrázolásával - a testi munka különböző mozzanataiban igaz őszinteséggel tárja fel a céltudatos emberi erőfeszítés rejtett esztétikumát.

A két II. díjat /1500-1500 Ft/ Réti Pál "Ahol sirnak a fák" c. és Nagy Zoltán "A templomszolga..." c. képsora nyerte el. Réti Pál architektonikus, dekoratív és természeti elemek, valamint a portré változatos motívumait fúzi rendkívül kifejező szimbólikus egységbe - így állít emléket Buchenwald mártírjainak. Figyelemreméltó vállalkozás a Nagy Zoltáné: az elmélyedés meghökkenítő intenzitásával és maradandó szuggesztivitásával egy mind társadalmi, mind pszichológiai szempontból kirívó egzisztencia ábrázolásában is érvényt szerez a teljességre törekvő művészi kifejezésnek.

A III. díjat /1000 Ft/ Inkey Tibor "J.Castelli..." c. képsora kapta, amely egyetlen tevékenység érdekes variánsait - az eleven érdeklődésű fotográfus munkáját ábrázolja.

A bírálóbizottság ezenkívül elismeréssel fogadott számos olyan összeállítást, amely bár a képsor-műfaj igényes megvalósítására törekedett, inkább egy-egy kép, illetőleg az egyes képek értéke révén emelkedett a beküldött anyag átlaga fölé. Ezek közül nívódíjjal /1000-1000 Ft/ tüntette ki Koncz Csaba "Cigányok" c. és Vámos László "Írók, politikusok" c. sorozatát.

## TARTALOMJEGYZÉK

E s z t é t i k a		Oldal
Nemes Károly:	A művészi kísérletezés.....	5
Bauer György:	A fotóművészet néhány sajátos esztétikai problémája. II. A valóság fotoesztétikai tükrözése.....	22
Király Zoltán:	A fotóművészeti tükrözésről.....	38
K r i t i k a		
Nemes Károly:	A fényképi illusztrálásról - Ráth László képei kaposán.....	48
Hermann István:	Vámos László képei Kodály Zoltánról	57
K r i t i k a i a n k é t		
Hevesy Iván:	Nők a XI. században.....	67
Bojár Iván:	Téma, látásmód, magatartás - korszerűség.....	71
Dávid Katalin:	Gageiro és Balla.....	80
Rozgonyi Iván:	Nézőnek lenni jó volt.....	84

F ó r u m Oldal

Garai László: A szovjet esztéták vitája a szépségről..... 95

T á j é k o z ó d á s

Fejős Imre: Heinrich L.Nickel két fényképeszeti könyve..... 112

D.K.: Az impresszionizmustól napjainkig... 126

S z ö v e t s é g i é l e t

Tarcai Béla: Tanulságok és következtetések a fotoklubok országos ankétján..... 132

Az 1963. I. negyedévi képsorpályázat eredménye..... 139

F i g y e l ő

Folyóiratismertetés..... 140

N y i l a t k o z a t é s v á l a s z

A FOTO szerkesztőbizottságának nyilatkozata..... 148

A szerkesztőség válasza..... 149

---

EGYÉNI STILUS, NEMZETI STILUS, KORSTILUS  
A FOTOMŰVÉSZEZETBEN

1. Egyéni stilus a festőművészetben

Fogas kérdésekkel kell kezdeni: lehet-e, szabad-e a fotoművészetben egyéni stilusról beszélni? Vannak-e a fényképi ábrázolásnak olyan ismeretető jegyei, amik megállapíthatóvá teszik egy-egy fotó szerzőjét, legalább hozzávetőleges valószínűséggel? Egy nemzeti stiluson belül vagy egy bizonyos jellegzetességgel megnyilatkozó stilus-irányzatban elkülöníthetők-e azok a stiláris vonások, amelyek révén legalább a kiemelkedőbb mesterek ábrázolási módja felismerhető? Még konkrétebben: valamely valóban fotoművészi alkotást jelentő fénykép figyelmes megszemlélése után eldönthetjük-e, hogy kinek a kezétől származik?

A kérdésekre megbízható választ csak egy előzetes, alapos tájékozódás nyújthat az egyéni stilus problémájáról, egyelőre nem a fényképezésben, hanem a többi sikszerű ábrázoló művészetben, a festészetben és grafikában. Ezeknek vizsgálata után ugyanis hamarosan kiderül, hogy ha valamely társadalom művészete egy még erejében élő kollektív szemléletnek kifejezője, akkor benne a stilus egyéni vonásai csak kevésbé szembetűnőek, annál kevésbé, mivel az ilyen kollektív társadalom embere nem keresi és nem követeli ezeket az egyéni sajátosságokat, és ha meg is látja a művekben, nem értékeli olyan tulságosan nagyra, mint a bomlott, individualista szemléletű társadalom embere.

Ez a magyarázata annak, hogy a klasszikus festészetben és rajzművészetben - a XIX. századot megelőző fél évezred festői és grafikai művészetében - oly kevésbé szembeötlőek a stilus egyéni vonásai. Hogy a na-

gyok nyomában járó kis művészek munkáiban szétkülöníthetetlen közös stílussá olvadnak össze, ez szinte magától értődik, sokkal jellemzőbb az, hogy ez még a nagy mesterek munkásságában is megállapítható. A budapesti Szépművészeti Múzeumban őriznek egy gyönyörű férfi-portrét a cinquecento elejéről, az olasz reneszánsz egyik elismert remekművét. A képet hosszú ideig Raffaello munkájának tartották, amig végül be nem igazolódott, hogy szerzője egy kortárs-mester: Sebastiano del Piombo. Pedig arról szó sem eshet, hogy ő holmi Raffaello-utánczó lett volna. A "Concert" című híres kompozíciót, a firenzei Pitti palotában, Tiziano egyik jelentékeny alkotását, nemrégiben még az olasz reneszánsz egy másik nagy mesterének, Giorgione-nak tulajdonították, viszont egyes műtörténészek előzőleg a szerzőt Sebastiano del Piombo személyében jelölték meg. Egy profilban ábrázolt fél-alakos női képmás festője még ma is vitás, nincs eldöntve, hogy Antonio Pollaiuolo vagy Domenico Veneziano festette-e a milánói Poldi Pezzoli gyűjteménynek ezt a közismert kincsét, amelyet a szakértők közül egyesek Piero della Francesca, Verrocchio vagy Piero Pollaiuolo munkájának tartanak.

Hasonló példák seregestől sorolhatók. A világ legtekintélyesebb képszakértőinek, szakembereinek véleménye szerint Európa és Amerika muzeumaiban, nyilvános képtáraiban és magángyűjteményeiben őrzött festményeknek több mint harmada "téves tulajdonítás", szerzőik tehát nem azok, akiket a leltári katalógus vagy a festmény aláírása feltüntet. Pedig a múzeumok szakemberei a szerzők megállapításához nemcsak a stílus jegyeit veszik figyelembe, hanem a szorosabban vett technikai jellegzetességeket is, sőt igen gyakran tekintik mértékadónak a kép tárgyát is. (Ezt, mint hitelesítő tényezőt, a képhamisítók is igyekeznek felhasználni. A nagy hollandi interieur-festő, Vermeer van Delft hamisítója, Van Meegeren, például, nem elégedett meg azzal, hogy a XVII. századi nagy mester stíláriis jellegzetességeit utánozza. A hamisításokba belefestette azt a fekete kupakos fehér kor-

sót és azt a díszesen faragott, magas támlájú karosszéket is, amik sok eredeti Vermeer-kép tárgyai között is ott láthatók.)

A XIX. században a világszemlélet bomlása és ágakra szakadása oda vezet, hogy megváltozik a folyamat a művészetben is és most már nemcsak általánosan, de egy bizonyos társadalom egy bizonyos fejlődési szakaszának művészi produktumában sem találhatók stílusbeli azonosságok, miként az előző századokban. Legalább is nem abban a mértékben, amely magába olvasztja az egyéni vonásokat, a múlt művészetében tapasztalható fokon. Még akkor sem, ha az új művészet olyan tudatosan megjelenő és megfogalmazott programmal indul, mint például az impresszionizmus. Mert az impresszionista festészet technikájában, a valóságot érzékitő, ábrázoló eszközeiben ugyan sok a közös vonás, elsősorban a rajz vázlatos elnagyoltsága és a színfoltok felbontása, a kiemelkedő mesterek egyéni stílusa mégis igen jellegzetesen megmutatkozik. Manet, Degas vagy Renoir figurális festményeit nem lehet összetéveszteni, egyikét a másik munkájának tulajdonítani. Növeli a különbségeket még az a körülmény is, hogy valamennyiük egyéni stílusa szakadatlan gyors változásokon ment keresztül és ennek következtében egy-egy művész stílusa egy-két évtized alatt nagyobb átalakulásról tanuskodott, erősebb eltéréssel a két periódus stílusa között, mint amilyen az egyik és a másik impresszionista egyéni stílusa között mutatkozott.

Az ábrázoló stílus egyre egyénibbé váló folyamatának megértéséhez el kell különíteni a közreható tényezőket: a mélyebben rejtőző okot, amely a világnézet átalakulásában rejlik, a polgári életszemlélet egyre fokozódó individualizmusában, és azokat a belső művészi, esztétikai erőket, amelyek által ez az individualizmus a művészet stílusában testet ölthetett. Ezek az erők az ábrázoló eszközök növekvő szabadságában jelentkeztek. Konkrétebb meghatározással ez annyit jelent, hogy a valóság ábrázolásának módszere gyors tempóban távolodott a jelenségek száraz és aprólékos utánpótlásától, il-



letve utánképzésétől. Egyszóval attól, amit naturalizmusnak nevezünk.

Az impresszionista festők is a valóságot igyekeztek tolmácsolni, de olyan módon, hogy a vizuális élménynek ne gondos reprodukálását adják, hanem mintegy csak extraktumát, a formák és színek kivonatát, a hatás belső lényegének közvetítésére, hogy gyors összefoglalással ragadhasák meg az élményt a maga forró, szubjektív hevességében. A nyomukban fellépő festők tulmentek ugyan ezen a programon, de a kifejező eszközök szabadságát tovább fokozták, hogy a valóságélmény merész átalakításával a valóság ujszerű tolmácsolása öltön testet képeiken. Következésképpen mindegyre szembetűnőbbé váltak a stílus egyéni jellegzetességei az előrehaladó időben. Már az impresszionizmusból induló, de azt messze túlhaladó Cézanne művészetében is, még feltűnőbbben Toulouse-Lautrec, Gauguin és Van Gogh pikturájában, további növekedéssel a századunk elején fellépő Les Fauves csoport tagjainak festészetében, Matisse, Vuillard, Dufy, Bonnard, Derain, Vlaminck, Rouault és a többiek munkáiban. Ha az impresszionisták valamelyikének egy olyan képe került a vizsgálódó szemlélő elé, amelyet nem ismert és amelyet alkotója nem szignált, könnyen előadódhatott ingadozás, bizonytalankodás, hogy kinek tulajdonítsa a képet, annál inkább, mert az impresszionista festők, még a legnagyobbak is, olykor egymás hatása alatt festettek. A posztimpresszionista festők munkái ilyen ingadozásra egyre kevesebb okot adtak: Gauguin, Van Gogh vagy Matisse képeiről - amint mondani szokás - már messziről meg lehet állapítani a szerzőt.

Mindez azonban csak egy-egy stílustörekvés nagyjaira érvényes. A követők, a kis művészek, akik a nagyok hatása alatt dolgoznak, átveszik azok egyéni vonásait is, esetleg több nagy mesterét egyszerre, a vonásokat összeolvasztják, variálják, belőlük közös epigon-stílust alakítanak, amelyben természetesen felolvadnak és eltűnnek az egyéni jellegzetességek. Ez a jelenség ugyan a klasszikus festészetben is tapasztalható, a különbség mégis



**RÉTI PÁL  
KÉPSORA:**

**„AHOL  
SÍRNAK A FÁK”**

**1963 I. negyedévi képsorpályázat**

**II. DÍJ**



Bejárat  
A drót  
Egy látogató  
Ahol sírnak a fák





igen nagy az egyéni stílus tekintetében a klasszikus és modern festészet között: a klasszikusok egyéni vonásai sokkal rejtettebbek, az ábrázolás külső eszközeiben kevésbé megnyilatkoznak, aminek következménye a már említett tény, hogy még a legnagyobb mesterek képeiben, a képek szerzőségében is gyakoriak a tévedések, a "téves tulajdonítások".

Az elmondottakból a végső következtetés tehát így fogalmazható: két tényező szegülhet ellen az egyéni stílus kibontakozásának. Mind a kettő kötöttség, az ábrázolás eszközeinek kötöttsége. A klasszikus festészetben ez mélyről ered: a társadalom szemléletének kötöttségéből, kollektív életszemléletből, amely ellentmondásoktól mentesen fogja össze egységbe, egésszé az individuumokat. A másik megkötöttség, amely gátolja az egyéni stílus megjelenését, a szolgálai ragaszkodás a valóság külsejének minél teljesebb utánzásához, ahhoz az alacsonyabb rendű ábrázolási módhoz, amit naturalizmus néven szokás említeni. Ez a naturalista ábrázolás nemcsak az egyéni stílus megjelenését gátolja, hanem általában ellenszegül annak is, hogy bármiféle stílus alakuljon ki, akár kollektív, akár egyéni. A naturalista ábrázolás tehát nemcsak művésztelen, hanem stílustalan is. Ennek következménye abban mutatkozik, hogy minél inkább tud emelkedni egy művész a naturalizmuson, akár a realizmusig, tehát az átformált, meglelkesített és sűrített valóságábrázolásig, akár pedig valamilyen absztrahálás irányában, annál inkább megvalósulhat műveiben az, amit a kifejező eszközök jellegzetes összhangjának, tehát stílusnak neveznek.

## 2. Egyéni stílus a fotóművészetben

A festészetre érvényes konklúziók után ismét fel kell vetni a már elhangzott kérdést: lehet-e a fotóművészetben egyéni stílusról beszélni? És súlyosbitani is a kérdést: eshet-e szó a fényképezés művészetében általában stílusról? Futó végiggondolás után lesújtó a válasz. A fotóművészet fejlődése

a XIX. század második és a XX. század első felében egybeesett az impresszionista és posztimpresszionista festészetnek, tehát olyan művészeteknek fejlődésével, amiket nem éltetett egységes közösségi szemlélet. Ha tehát a fotó olyan kevés jelét mutatja egyéni stílusoknak, ez nem magyarázható kollektív szellem érvényesülésével. Maradna tehát a másik indokolás, amely az ábrázolás naturalizmusára mutat, az ábrázolásnak azokra a naturalista, valóságutánozó eszközeire, amik - így szól a vád - a fényképezés technikájából megmásíthatatlanul következnek. A lesújtó választ azonban éppen ezen a ponton kell visszautasítani. Hosszas érvelés helyett hivatkozással arra, hogy a fotó igenis képes keresztüllépni technikájának látszólagos korlátain, birtokában van azoknak az esztétikai eszközöknek, amelyekkel tömöríteni tudja a vizuális élményt, átalakítani, művészi egységbe foglalni a valóság széthulló, esetlegesen csoportosuló formáit. Elvégezni tehát a művész rendező munkáját, mindezt nemcsak a realizmus hatóeszközeivel, hanem bizonyos stilizáló elvonatkozásokkal is, amikben tehát az ábrázolás stílusa még nyilvánvalóbban, még hangsúlyozottabban jelentkezik, mint a foto-realizmusban.

Nehezebb megvédelmezni a fényképezés művészetét attól a vádtól, hogy nem mutathatók ki benne az ábrázolás egyéni stílusának ismertető jegei, amiknek hiánya folytán egy-egy ismeretlen szerzőségű fotóról szinte reménytelennek látszó igyekezet megállapítani, hogy kinek, melyik fotóművésznek kezétől származik. Legfeljebb találgatással, igen-igen csekély valószínűséggel, összehasonlíthatatlanul csekélyebbel, mint ha egy festmény vagy rajz láttán próbálja valaki megállapítani a szerzőt. A korlátozottság ebben az irányban olyan nagy vagy még sokkal nagyobb, mint a XIX. századot megelőző fél évezred pikturájában.

A következő egybevetéseket nem szabad szerénytelenkedésnek tartani a fotóművészet nevében. Az analóg jelenségek megmutatásában ki kell

kapcsolni az értékösszehasonlítást, mivel nem vitás, hogy a fényképezés művészete - egy évszázados eredményeivel és eredménytelenségeivel - csak nevetségessé tenné magát, ha a festészet nagy multjának értékeit venné mértéknek.

A két analógia tulajdonképpen egymásból következik. Az egyik abban jelentkezik, hogy a stílus jellegzetességei nem az ábrázolás közvetlen, majd nem csupán technikai eszközeiben mutatkoznak, a részletábrázolás módjában, az ecset - vagy ceruzavonások milyenségében, hanem elsősorban mélyremutatóbb jelenségekben: a formák rendjében, a kompozícióban, a tér- és folthatás, színhatás megteremtésének nem technikai, hanem esztétikai módszereiben. A klasszikus reneszánsz olasz mestereit, illetve a mesterek bizonyos csoportjait, nem a szembetűnő ecsetvonások különböztetik meg egymástól, mint négyszáz évvel később az impresszionistákat, hanem (utalással egy feltűnő példára) a rómalakat a rajzra, a plasztikus csoportosításra, plasztikus illuziókeltésre törekvés a velencei koloristáktól, akik fokozottabban levetették a szobrászias látás béklyózó hagyományait és a kompozíció igazi építő elemévé a szint tették, hogy akaratlanul is utat törjenek a festőieség kibontakozásának. Egy-egy festőcsoporton vagy ahogyan a műörténészek mondják, "iskolán" belül az egyéni stílus-jellegzetességek csak alig-alig érvényesültek, amint ezt a temérdek utólagos téves tulajdonítás is szemléletesen bizonyítja. De a festészet klasszikus mestereitől még teljesen idegen volt mind az ösztönös, mind pedig a tudatos szándék a stílus egyéni alakítására. Raffaello, Tiziano és a festőművészet többi régi mestere nem törekedett arra, hogy stílusa minél erősebben elüssön a kortárs-művészek stílusától, mivel teremtő képzeletük csupán arra irányult, hogy a társadalmuk szemléletéből alakuló stílusban minél tökéletesebbet alkossanak, műveikben egy kollektív stílust juttassanak diadalra. Az elért eredményekben különböztek tehát egymástól, a megvalósított művészi magaslatookban. Stílusbeli különbségek csak maguktól értődően, természetes elkerülhetetlenséggel mutatkoztak.

Hasonlóképpen a fotóművészetben is. Egy-egy fotóművész-csoport működéséről, közös stílusáról, rokon tárgykörrel, amelyben egy időszaknak és egy nemzetnek fotóművészei megnyilatkoztak, megállapítható, hogy tulajdonképpen stílusjegyek nem igen tapasztalhatók, amik az egyéni alkotók egyéni stílusát egymástól megkülönböztethetőkké tehetnék. Olyan mértékben sohasem, hogy valamely, a csoport egyik tagjának kezétől származó képnek szerzője tévedhetetlenül vagy akár csak nagy valószínűséggel megállapítható lenne. Konkrét példaként szolgáljon a harmincas évek magyar fotóművészeite, csúcán Balogh Rudolf munkásságával. Képeit csak az különböztette meg hasonló irányban dolgozó kortársainak képeitől, hogy a közös stílus értékei bennük testesültek meg legteljesebben és legmagasabb értékekkel. De természetesen csak legjava munkáiban. Mert gyengébb, közepes értékű produktumait semmiképpen nem lehetett megkülönböztetni a kortársak képeitől, ugyanúgy azokat sem egymástól. De ne essék félreértés: szigorúan csakis a stílusnak, tehát a valóságélményt képpé formáló eszközöknek jegyeiről van szó, nem pedig az esetleg jellemzően elkülönülő tematikáról vagy netán pusztán technikai természetű ismertetőjelekről, amik mind együttvéve olykor erősen valószínűsíthetnek olyan feltételezést, hogy ez vagy az a fotó ennek vagy annak a fotóművésznek munkája.

Alkalmas példát, jó elképzeltetést nyújt a magyar fotóművészetben a harmincas évtized utolsó éveiben alakult stílus. Jellegzetességei: az áttekinthető, tiszta kompozíció, a rajz élességének csorbitatlan teljessége, a világos képtónus és a szinte elmaradhatatlan "ellenfény". Tematikában: az állat-genre és a paraszt-genre, ez utóbbi szellemében nem reálisan, hanem hazug idealizálással. Hozzá tartozott még a stílus eme tartozékaihoz a tükörfényes képfelület is.

Ha ennek a fotóművészi "iskolának" valamelyik kiállításán az egyöntetű stílusú képek seregében feltűnt volna néhány, amelyek a népi genre



helyett a nagyváros utcai életéből vagy a városi proletariátus életéből mutatnak volna jeleneteket, a közvetlen futó impresszió nyersebb megformálásával, életlenségi foltokkal, sötét képtónusban, lemondással az "ellenfény" által nyújtott olcsó hatásokról, mindez matt papíroson, lágy, barnás hívással, kétségtelen, hogy a kiállítás látogatói mindezt egy nagyon egyéni stílus megnyilatkozásának érezték volna. Noha nem volt az, hanem egy másik közös stílus, amelynek produktumait az tette volna csupán látszat szerint egyénivé, hogy annyira elűt a másféle környezettől.

Mindehhez hozzá kell számítani, hogy a fénykép ábrázolási eszközei, technikájából kifolyóan, naturalisztikusabbak és kötöttebbek, a formák manuális átalakításának és átcsoportosításának lehetőségei nélkül. Ez ahhoz a konklúzióhoz vezet, hogy a fotóban sokkal kevésbé nyilatkozhatik meg egyéni stílus, mint valaha is a festő vagy rajzoló művészetben. De ha valaki lesujtónak tartja ezt a konklúziót és átlátja, hogy megcáfolni nem lehet, találjon vigasztalást a fotóművészet számára abban a már bemutatott tényben, hogy az egyéni stílusnak, az ábrázolási mód individualitásának éppen a festőművészet legtermékenyebb, legragyobóbb korszakaiban mutatkozott legkevesebb jelentősége. A stílus egyéniességének tehát nincsen különösebb értéke és így az a kérdés, hogy művészet-e a fényképezés és milyen a rangja az ábrázoló művészetek között, nem aszerint dől el, hogy a fotóművészetben jogosult-e egyéni stílusról beszélni. A stílus egyéniességéről, amelyet a jövőben az új, kollektív életszemlélet kialakulása és megszilárdulása után egyre kevésbé fognak értékelni, a művészetben keresni. Nemcsak a fotóművészetben, hanem általában valamennyi művészetben is. Ha majd ismét a közösségi szemlélet legmagasabb rendű kifejezése fogja jelenteni a művészi alkotás csúcst.

### 3. Nemzeti stílus a festőművészetben és a fotóművészetben

A magyar fotóművészetnek említett korszaka és stílusa elevenen illusztrálja, hogy a stílus, értelmének kiterjesztésével, nemcsak az ábrázolásnak szinte kézzelfogható megnyilatkozásait jelenti: szervesen hozzátartozik a jellemző tematika és a művészi interpretálás szelleme is. Ha pedig a közös stílus elé a "kollektív" jelző kerül, gondos vizsgálódás után kiderül, hogy területe olykor igen szűk, máskor pedig igen tág határok közé foglalható. Hiszen az a stílus, amit Balogh Rudolf fotóművészete példáz legjellemzőbben és legteljesebben, egyrészt fejlődési idejét tekintve volt szűkre korlátozott, másrészt csupán része volt a szóban forgó egy-két évtized magyar fotóművészetének: mellette párhuzamban élt a műtermi portréfényképezés is, egyes mestereinek olyan produktumaival, amiket méltán sorozhatunk a fotóművészet alkotásai közé. Mint harmadik pedig a társadalmi hatóerejű fényképezőművészet is: "A mi életünkben"-csoportnak, valamint a tanulmányfej fényképezését szociális leleplező, feleszméltető és megindító erővel művelő szociófotósoknak működése, akik mindnyájan nemcsak az ábrázolás tárgyában, tartalmában és szellemében hoztak gyökeresen elütőt, hanem az ábrázolás eszközeiben is, a mélyebb mondanivalóhoz egyszerűbb és erőteljesebb formákkal, lemondással arról, hogy minden témát felcífrázzanak olyan fényhatásokkal, mint Balogh Rudolf és követői, amikre a "raffinált" jelző illene, ha nem lettek volna az unalomig elhasználtak.

Ez az állítólagos "magyar stílus" tehát éppenséggel nem minősíthető nemzeti stílusnak, legfeljebb a nemzeti stílus egyik töredékének, amely a részekre szakadt társadalmi szellemnek csak egyik ágát fejezte ki. Munkásai nagyrészt akaratlanul, öntudatlanul szolgálták a két világháború közének feudális-kapitalista reakcióját azzal, hogy felszínesen ragyogó, egyéni életörömet sugárzó fotóikkal tereljék el a figyelmet a komor társadalmi valóságról és ennek tolmácsolása helyett, az emberábrázolás mélyebb és művészibb ki-

aknázása helyett, játékos idilliumokkal, cifraszűrös csikósok és habos ingvállu, vasárnapra kiöltözött parasztlányok képeivel adjanak hamis képet a magyar életről.

Ezt az ékes példát követően, a magyar fotóművészet néhány évtizedes multjának felidézése után, fel kell vetni egy általános, elvi jelentőségű problémát: található-e ország az egész földkerekség fotóművészetére kiterjedő vizsgálódással, amelynek egész fotóművészete egyetemlegesen nemzeti stílusnak nevezhető? Akár csak egy-egy rövidebb intervallum fotóművészeti termelésében. Éppen az elméleti következtetések adnak biztatást arra, hogy erre a kérdésre pozitív válasz adható. Egyszerre két irányból is, noha ezek szorosan összefonódnak, mivel mindkettő csupán egy és ugyanazon társadalmi folyamatnak tünete. Az egy évezredes kollektív európai, előbb feudális, ezt követően polgári szemlélet felbomlásának, amely éppen abban a száz esztendőben vált teljessé, a XIX. század közepétől a XX. század közepéig, amelyben a fényképezés művészete megszületett és fejlődésnek indult. Az egyik tünet az általános társadalmi, világnézeti és esztétikai részekrehullás, amely végső fokon az individualizmus felfokozásához vezetett. A másik a nemzeti államok kialakulása a feudális monarchiák helyén és az un. "nemzetiségi eszme" növekvő térhódítása, amely annyira megkönnyítette a két világháború kirobbantását, noha az igazi okok tudvalevően nem szellemi, hanem gazdasági természetűek voltak.

Ha ennek a száz esztendőnek többi művészete is számításba jön, nem csak az ábrázoló művészetek, hanem a lírai, elbeszélő és drámai irodalom, valamint a színpad, film és zene is, valóban úgy tűnik, hogy mindezekben erősebben kiütkezött egy-egy nép nemzeti jellegzetessége, mint az előző évszázadokban. Óvatosságból kellett az "úgy tűnik" megjelöléssel élni, mivel joggal kétségbevonható az elkülönülés fokozódása és a nemzeti jellegzetesség erősödése. Mert egy pillantás vissza a multba és jogosultan tehető olyan

megállapítások, amik nemcsak hogy nem támasztják alá azt az állítást, hogy a XIX. században megerősödtek a nemzeti jellegzetességek a művészetben, megnövelt különbségekkel, hanem inkább meg is cáfolhatják ezt.

A cáfolatot kérdések formájában kell feltenni. Tapasztható-e a XIX. század bármelyik két nemzetének művészetében olyan foku eltérés, mint amilyen megállapítható a multban, megállapítható és példák seregével igazolható, akár az olasz és német reneszánsz-művészet összehasonlításával, akár a spanyol barokknak a flandriaival vagy ez utóbbinak a szomszéd Hollandia realizmusával? A XIX. században csak szektás művészi törekvések, a fejlődés egyetemes menetéből magukat kiszakító, idealista művész-csoportosulások hoztak ilyen erősfoku elkülönüléseket, miként az angol pre-raffaeliták, a német nazarénusok vagy a francia szimbolisták. A többit az általánosan diadalmaskodó realizmus, majd az impresszionizmus egyre egyetemesebb stílusban asszimilálta, fogta egybe. Annyira, hogy azok a művészek, akiket a terjedő nemzeti szellem hajtott, tudatos programmal igyekeztek azt a művészetben kifejezni és az egyetemes európai stíluson belül nemzeti művészetet teremteni és pedig úgy, hogy a népművészethez fordultak, onnan várták nemcsak a megújodást, hanem a nemzeties jelleg megteremtésének útját-módját is. Elsősorban a költészetben és a zenében. Egyik-másik idegen nép művészetében, különösen a német művészetben, a folyamat párhuzamban ment végbe irodalomban és zenében. Egyebütt, például Magyarországon, az egyikben, a költészetben korábban, már a mult század közepén, a másikban, a zenében jó fél évszázados késéssel, csak századunk első évtizedeiben, Kodály Zoltán és Bartók Béla működésében.

Nem nehéz átlátni, hogy mi által lehet a népművészet a nemzeties stílus jellegzetességének hatékony fokozója. Egy nemzet gondolkodásmódja, érzésvilága és temperamentuma egyszerűbben, mélyebben és ösztönösebben nyilatkozik meg a nép művészetében, elsősorban természetesen költészeté-



**MARKÓ ÖDÖN: MUNKAKÉPEK**

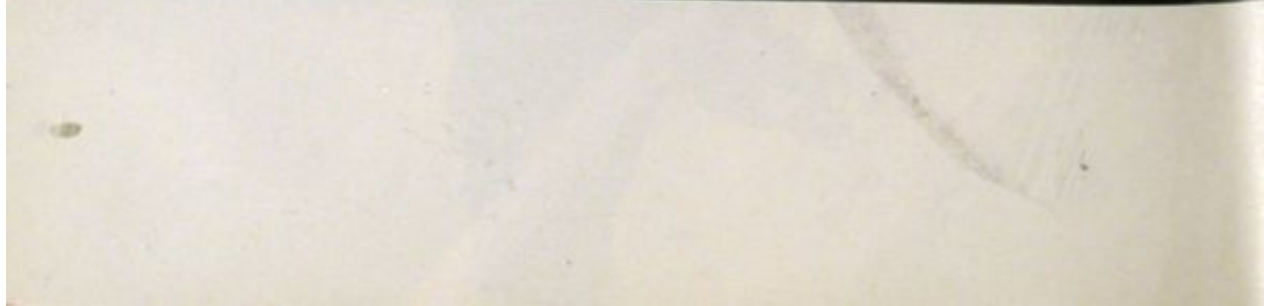
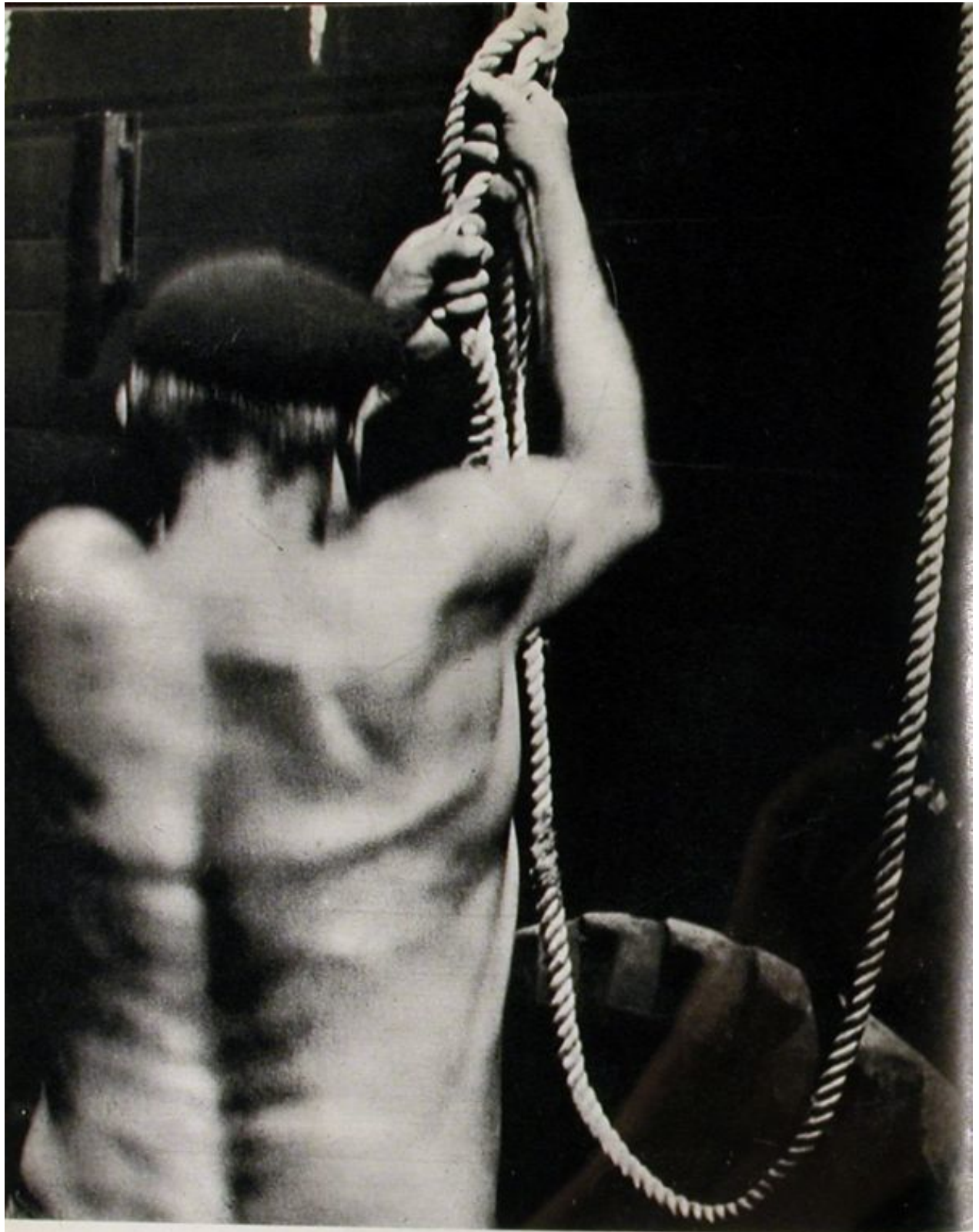
**1963 I. negyedévi képsorpályázat**

**I. DÍJ**



**Izmos karok**  
**Szenesek**  
**Rakodómunkások**  
**Rakodómunkás**







ben és muzsikájában, mint a magas művészetekben. Egyrészt mivel a nép spontánabban fejezi ki magát, másrészt töretlenül él benne a hagyományok ereje. Ennek megnyilatkozásait nem keresztezi az esztétikai kultúra tudatossága, sokféle elméleti problémája, másrészt pedig az által, hogy elzártabban fejlődik, csak igen kevésbé érvényesülhetnek benne idegen hatások és így jobban meg tudja őrizni jellegzetességeit és nem olvad bele valamely egyetemes korstílusba.

De a népművészettől frissítő ösztönzést és jellegzetes nemzeti árnyalásokat, színeket az ábrázoló művészetek csak igen csekély mértékben kaphatnak, alakító hatásuk tehát alig több a semminél. Mindenesetre ez a tény is hozzájárult ahhoz, hogy az ábrázoló művészetek stílusa annyira egyöntetű maradt a XIX. században, noha ez a nemzeti kulturák kialakulásának százada volt. Ez az egyöntetűség, egyetemesség fokozottan igazoltnak tekinthető akkor, ha csak a szorosán vett stílusjegyek jönnek számításba. Az impresszionista festészetben, például, a rajz vázlatossága, a színfoltok mind egyre növekvő felbontása, a lokális színek teljes kiküszöbölése, a kompozíciónak és elemeinek következetes síkszerűsége. Egyebekben azonban meg nyilvánulnak a különbségek. Az egyéni eltéréseken túl egy-egy nemzet festőinek kollektív jellegzetességei nyomán természetesen megállapítható művészetük elütő természete: a francia impresszionisták szellemes könnyedsége, vizuális fantáziájuk eleven gazdagsága és velük szemben a német imperesszionisták erősebb ragaszkodása a tárgyyszerűbb előadási stílushoz, a hatás realizmusához.

De a polgári szellem növekvő bomlása a XX. században, a szemlélet részekre ágazásával, nagyon kedvezett - ugyanugy, mint az egyéni stílusok elkülönülésének - a nemzeti stílusok kialakulásának is. Párhuzamban azzal a folyamattal, amely az ábrázolás eszközeit is egyre szabadabbá tette és egyre merészebben szakított a festészet hagyományaival. Nemcsak a stílusokban jelentkezett sok nemzeti vonás, hanem egy ennél szokatlanabb és érdekesebb



jelenség is: a felbukkanó, egymástól nemcsak stílusban, hanem a művészet felfogásában is elűtő törekvéseket más-más nemzet művészei kezdeményezték és fejlesztették ki, mindegyiket népük karaktere és temperamentuma szerint. Az elvont formák logikus, de szellemes meglepetésekkel telített konstrukcióit megvalósító kubizmust a franciák és elfranciásodott spanyolok, a jelenségek dinamikáját felhatványozó, anarchikus, de eleven valóságtranszponálást, a futurizmust az olaszok, a megfoghatatlan, szavakban ki nem fejezhető, mély és misztikus érzésállapotok szuggesztív formákba és színekbe vetülését, az expresszionizmust pedig a németek és az oroszok.

A fotóművészetet azonban megakadályozta ilyen irányú fejlődésében technikai és esztétikai eszközeinek erős kötöttsége nemcsak a valósághoz, hanem a valóság külső képéhez is, noha indulásának és kibontakozásának száz esztendeje egybeesett azokkal az időkkel, amikben a többi síkábrázoló művészet egyre szabadabb eszközei révén módot lelt az egyéni és nemzeti sajátosságok érvényesítésére. Osztozott a fotóművészet ebben a tekintetben azoknak a festői törekvéseknek sorsában, amelyek az impresszionizmus és posztimpresszionizmus korában továbbra is ragaszkodtak az ábrázolás naturalista és realista módszereihez.

Ennek következtében a fotóművészetben kezdettől fogva csak a felfogásban, az ábrázolás szellemében találhatók különbségek az egyes nemzetek produktumai között. Felfogás és szellem azonban nem jelent kézzelfogható tényezőt, ezért ingatag következtetésekhez vezethet, ellenőrizhetetlen megállapításokhoz. Igen sok bennük a szubjektív elem is, de azért kétségtelen, hogy kiütöknének általuk a nemzeti sajátosságok is. Például az első évtizedek művészi eredményeinek vizsgálata tagadhatatlanul elkülöníti Nadar (Gaspard Felix Tournachon), Adam Salomon, Louis Pierson és Hippolyte Bayard franciás portréstílusát a korabeli német képmás-fotografusok, H. O. Fielitz, C. F. Stelzner és Hermann Blow stílusától, az angol D. O. Hill és J. M. Came-

ron stílusát pedig mind a kettőtől. Igaz viszont, hogy a nemzeties jelleg mindhárom csoport művészetében visszavezethető az előző évtizedek francia, német és angol portré-festészetének hagyományaira és stílusára, de mégsem kétséges, hogy a fényképnek is lehetnek olyan sajátosságai az ábrázolás módjában, amiknek révén kiütkezhetnek a nemzeti vonások.

A későbbi időkből felidézhető példák szerint a tisztánlátást ismét keresztezi az a körülmény, hogy számolni kell egy idegen művészet, a festészet befolyásával. Ezuttal még fokozottabb mértékben. A századforduló idejének festőies hatásokra törő fotoművészete tanúsítja ezt és pedig az angol Alexander Keighley, a belga Leonhard Misonne és a francia Robert Demachy fényképi működése. Műveik stílusában találhatók ugyan elkülönülések, de ezeket nagyrészt ezuttal is inkább festészeti hagyományokra kell visszavezetni: Misonne képeiben megnyilatkozó jellegzetességeket a régi hollandi festészet, a Demachy fotóiban felfedezhetőket pedig az utórezgéseiben még tovább élő francia impresszionisták hatásának tulajdonítani.

Az idegen behatásokkal a XX. század fotoművészetében ugyan egyre kevésbé kell számolni, legfeljebb időleges vagy elszigetelt visszaütések alakjában, a vizsgálódónak azonban nagy óvatossággal kell élni a fotostílus nemzeti vonásainak megítélésében. Többszörösen megfigyelhető ugyanis, hogy csupán optikai csalódás két nép egyidejű fotostílusában mutatkozó eltérést nemzeti vonásokkal indokolni. A behatóbb elemzés szerint ugyanis a kétségtelenül megállapítható különbségek csupán abból származtathatók, hogy az egyik nemzet fotoművészete előbbre sietett a fejlődésben, a másiké pedig elmaradt. Jellegzetesen ez a különbség mutatkozott például a huszas évek európai fotoművészetében, amikor is a német fényképező művészet sokkal radikálisabban szakadt el a festőieskedéstől és általában a század első évtizedeinek stílusától, mint a konzervatívabb angol fényképező művészet.

Az ötvenes évek új stílustörekvései még döntőbb bizonyító erejű

példát szolgáltatnak erre az optikai csalódásra. Ha azt figyeljük, hogy kik valósítják meg legjellegzetesebben a fotóművészet új kifejeznievalóit és kik azok, akik ezeket elsősorban kezdeményezik, akkor kitűnik, hogy a pionirok többsége déleurópai fotósok, olaszok, portugálok, jugoszlávok közül kerül ki, az északiak ellenben, németek, angolok és Skandinávia fotóművészei, továbbra is ragaszkodnak az előző évtizedek stílusához, legkiemelkedőbb alkotásaikat annak tárgykerében és ábrázoló módszereivel produkálják. Az Egyesült Államok fotografusai, miként a déleurópaiak, szakítanak ezzel a stílussal, de más irányban, visszatéréssel a riport nyersebb, de spontánabb életábrázolásához, a franciák pedig megoszlanak a három művészeti irány szerint és éppen ezzel teszik szembetűnővé, hogy nem nemzeti stílusokkal van dolgunk, hanem az önmagát, legsajátabb kifejező eszközeit és tematikáját felujult szenvedéllyel kutató és megelégedő, modern fotóművészet hármasságával, amelynek megtalált eredményei hamarosan az egyetemes fotostílus közkinccsivé válnak.

#### 4. Nemzeti stílus és korstílus

De az előbbi következtetéseknek nyomában rögtön fel kell tenni egy nagy jelentőségű kérdést: mit kell érteni egyetemes fotostíluson? Talán azt, amit ezzel a kifejezéssel szoktak jelölni, hogy "korstílus". A két fogalom azonban, egyetemes stílus és korstílus, éppenséggel nem azonos, annál kevésbé, mivel korstílus nem létezik sem a fotóművészetben, sem a többi művészetben, felvetése teljesen önkényes fikció, amelynek semmiféle jogosultsága nincsen. A "korstílus" értelmetlenségét, képtelenségét igen könnyű illusztrálni a többi ábrázoló művészet történetéből vett példákkal. A nyugat-európai középkor, a román és gótikus kor stílusának uralma időben összeesett a késői bizánci művészet, a kínai Sung-korszak, a japáni Fujiwara és Kamakura szakaszok és a magas kulturák szintje felé emelkedő közép- és

amerikai precolombianus művelődések művészetének korával. Tehát ha lehet szó korstílusról, akkor ennek az elsorolt művészetek stílusait kellene közös jegyekkel egybefoglalni. Hogy erről szó sem lehet, nem szorul bizonyításra. De még akkor sem, ha ebből a képtelen konglomerátumból kiszakítva és elhatárolva csak az európai középkor művészete kerül szóba mint korstílus. Hiszen ez is éles szögben ágazik ketté: a nyugati gótikára és a keleti bizáncira. A határok még szűkebbre vonásával így módosul a kérdés: talán a gótika stílusát lesz jogosult korstílus szóval megjelölni? A válasz nyomban tagadó lesz, mert kiderül, hogy ez valójában csak a kései középkor francia és német művészetének stílusát foglalja egybe, mivel a többi nyugati országban a stílusnak csupán gyenge "átsugárzása" tapasztalható, sőt Itáliában már a sarjadó reneszánsz stílusa az, amely egyidejű a franciához viszonyítva késséssel fejlődött, kiérlelődött német gótikával.

Kétségtelen azonban, hogy ez még így is nagy stílus-egységet jelent. Ha nem is korstílust, mindenesetre nemzeti stílusokat egybefogó egyetemes stílust. És vajon mi a forrása, mi az eredete ennek a stílus-közösségnek, ennek a stílusban megmutatkozó egyetemességnek, amelyen belül eltörpülnek, noha határozottan kimutathatók az elűtő nemzeti jellegzetességek. Nyilvánvalóan nem egyéb, mint az azonos gazdasági és politikai renden felépülő, feudális társadalom szerkezeti és szemléleti közössége. Ebből rögtön levonható az elvi következtetés, amely egy törvényszerűség kimondására vezet: egyidejű, a fejlődés azonos szakaszát élő, nemzeti stílusok egy nagyobb egységbe, az egyetemes stílus egységébe foglalhatók, ha azonos gazdasági, társadalmi bázison növekedtek fel.

A példák még beszédesebbek, amint olyan időkre irányul a kutató tekintet, amikben megbomlik az addig szilárd, közös, gazdasági, társadalmi rend és a belőlük sarjadó kollektív szemlélet. A XVI. és XVII. században már ugyanez a Nyugat-Európa két, egymással szöges ellentétet mutató gazdasági

és társadalmi rendre szakad és ennek megfelelően kétfelé ágazik a művészetnek addig egyetemes stílusa is. A feudalizmus ellen és ennek legfőbb politikai és szemléleti frontja, az egyház ellen harcba indult és magát felszabadított polgárság Flandriában és Hollandiában megteremt egy forradalmian új, nem az életentuli eszmék, hanem a földi dolgok világát érzékitő realizmust, egy nemcsak ábrázoló eszközeiben, hanem tematikájában is vakmerően újító művészet stílusát, a genre-jelenetben, tájképben és csendéletben. Ezzel a stílussal párhuzamban alakul a másik, a barokk, az ellentámadásra indult feudalizmus és egyház művészete. De még mindig egyetemes stílusról kell beszélni, noha már nem egyről, hanem kettőről, amelyek mindegyike több nemzeti stílust foglal magában, helyenként sajátos keveredésekkel is.

A következő évszázadokban, a XVIII. és XIX. században, az egyes nemzetek társadalmi alakulásában különböző erejű reakciós visszakanyarodásokkal meg-megszakítva ugyan, de a polgárság felülkerekedésével mindinkább az ábrázolás realizmusa győzedelmeskedik és jelenti az európai művészet egyetemes stílusát. Ebben, a lényegre tekintve, a fejlődés betetőződéséig, a XIX. század közepéig az összesítő, az integráló erők növekedésében vannak, hogy a következő száz esztendőben a kapitalista-polgári kultúra krízisének szembetűnő jeleként egy új bomlás tünetei erősödjenek meg.

Megállapítható azonban a polgárság négy évszázados művészetében egy olyan szemléleti közösség, amely hiánytalanul egységbe foglalja ennek a művészetnek egész életszemléletét és stílusát is. A lényege ennek: a valóságnak mint a művészet legfőbb és egyedüli anyagának felfedezése, újra megtalálása a középkori művészet idealizmusa után. Betetőzéseként annak a folyamatnak, amely már a reneszánszban megindult, de átmenetileg paradox eredményeket produkált: vallási, tehát ideális témák megtestesítését a valóságábrázolás egyre szembetűnőbb eszközeivel. De a polgári művészet

realizmusa új tárgyköreivel éppen ezt a paradoxont szüntette meg, hogy következetesen juttassa érvényre azokat a társadalmi erőket, amelyek a nagy változást megindították és végül diadalra vitték.

##### 5. A művészet társadalmi rendeltetése.

###### A fotóművészet egyetemes stílusa

A realizmus győzelmével azonban gyökeres változás jelei mutatkoztak a művészet társadalmi szerepében, társadalmi rendeltetésében is. A középkor idealista művészetének nagy társadalmi hivatása volt: képekben megtestesíteni és propagálni azokat a funkcionális, de rejtett társadalmi erőket, amiknek a művészet szellemi természetű emanációja volt. A polgári művészet látszólag lemondott a művészet propagálójáról, a lelkeket valamely szemléletre megnyerő erejéről és önmagáért való, öncélú művészetté vált, a XIX. században keletkezett, közmondásossá vált elv értelmében: *l'art pour l'art*, művészet a művészetért.

Azért kell közbeszólni, hogy "látszólag", mivel alaposabb szemügyrevétel után kiderül, hogy a polgári művészete sem nélkülözte a társadalmi hatást, a propagatív erőt, noha másként és kétségtelenül sokkal csekélyebb mértékben, mint a középkor keresztény feudális művészete. Ez különösen a polgári művészet fejlődésének első nagy szakaszában volt szembe-tűnő, a XVII. századi hollandiai művészetben. Ennek a művészetnek abban állott öntudatlan, be nem vallott hivatása, hogy hirdesse a magát győzelmesen felszabadító, gazdasági és politikai súlyát kivívó, gazdagodó polgár nagy önértékét, növekvő életörömét és jólétét. Elsősorban a genre- és interieurfestők munkáival, Vermeer van Delft, Pieter de Hooch, Gabriel Metsu, Nicolas Maes, Gerard Terborch, Jan Steen és a többiek képeivel, a képeken bőszesen berendezett lakószobákkal, pompázó öltözetekkel, gaz-

dagon terített asztalokkal és összezsinduló borospoharakkal. A festmények már nem a templomok, kolostorok, főúri és főpapi palotáknak készültek, hanem a polgár lakásába, hogy mindig szeme előtt láthassa felemelkedésének tanubizonyosságait a művészet ragyogó tükrözésében és növelje erejét, önbizalmát az élet, a pénz további meghódításában. A művészet még többet is biztosított számára. A csendélet-festők serege: Willem Kalf, Abraham van Beijeren, Davids de Heem, Jan Fyt, Willem Heda, Jan Weenix, Pieter Claesz, Jan van Huysum, Frans Snyders és mások arról is gondoskodtak, hogy a tavasz és nyár virágait, gyümölcsseit télen is tovább élvezhesse, legalább képzeletben, a festői konzerválás pótlékában, megtoldva a vidám lakomák járulékaival, szárnyasoknak, halaknak, rákoknak felidézésével.

A kapitalista nagypolgár korában, a XIX. és XX. században sem volt társadalmi rendeltetés nélkül a látszólag önmagáért élő, célját és értelmét önmagában kereső művészet. Ez is hozzájárult ahhoz, hogy emelje a polgár társadalmi öntudatát, csak éppen nem olyan naiv eszközökkel cselekedte ezt, mint a XVII. századi holland festészet. Nemcsak a polgár életének luxusát növelték a lakásának falain csüngő képek és nemcsak gazdagságát fitogtatták, hanem azt is szolgálták, hogy magasabbrendű, a tömegek fölé emelkedő szellemi lénynek pózolhatta magát és egyúttal a legmagasabbrendű emberi alkotás, a művészet bőkezű mecénásának.

De a polgár művészetének volt egy másik, nem kevésbé nagy jelentőségű funkciója is: az ő jólétéből kitagadottaknak szurrogátumot, életpótlékot nyújtani az elérhetetlen vagy csak igen vékonyan csurranó, valódi életörömök helyett és lehetőséget a menekülésre, a belefeledkezésre az élet sívárságai elől, hogy képzeleti úton nyerjen kárpótlást mindazokért az életörömökért, amiket a tőke elharácsoló előle. Mindezt megadta a festészet és a szobrászat is, noha egyiknek alkotásait sem birtokolhatta, miként a kapitalista polgár, megadta a muzeumokban, tárlatokon, reprodukciók közveti-



tésével, de még sokkal nagyobb mértékben a színház, az irodalom, a zene, majd a XX. században a film, a mozi utján.

Öncélu művészet tehát nincs és nem volt soha a multban sem. Következésképpen nem lehetett és nem lehet a legfiatalabb ábrázoló művészet, a fotoművészet sem az. Fejlődési ideje pontosan egybeesik a festészet XIX. századi átalakulásának kiteljesedésével, a naturalizmus, realizmus és impresszionizmus korával és a követő, egyre szabadabb kifejező eszközökkel dolgozó festői stílusok idejével. Ami azokban közös vonás, tehát egy egyetemes stílus megnyilatkozása, az mind jellemzi a fotoművészetet is, azzal a megszorítással, hogy a fotoművészet, ha csak nem akar erőszakot követni el önmaga ellen, szükségképpen el van kötelezve az ábrázolás realizmusára, ettől csak igen csekély, lényegét nem is érintő absztrahálással távolodhatik el. Stílusa tehát egyetemes stílus, sokkal teljesebben és hibátlanabban, mint a többi ábrázoló művészeté. És mivel ez az egyetemes stílus egyöntetűben, egységesebben jelenik meg, sokkal kevesebb kilengést enged meg egyéni és nemzeti stílusok elkülönülésében, mint a többi ábrázoló művészet. Az egyetemes stíluson belül inkább csak kisebb kollektív stílusok megkülönböztetését engedi meg, hosszabb-rövidebb idő alatt lejátszódó stílustörekvéseket, egy-egy nemzet fotoművészetén belül, miként a harmincas években a "magyar stílus", vagy általánosabban, szélesebb körben.

Az összesítő, a különbségeket eltüntető vagy mérséklő, tehát az integráló erők ugyanis különösen hatékonyan érvényesülhetnek a fotoművészetben. Elsősorban azért, hogy produktumai sokkal mozgékonyabbak és pedig nyilvánvalóan sajátos technikájából kifolyóan. Ennek illusztrálására ismét az összehasonlítás ad jó módot, a fotostílus alakulásának és a festészetnek összehasonlítása. A festőművészetben, a középkorban és az ujkor első századaiban csak igen szórványosan alakulhatott ki hatás vagy kölcsönhatás idegen országok művészete között, különösen ha azok távol estek egymástól.

Meg-megesett, hogy egyik-másik festő idegen országba költözött, ott nyitott műhelyt és így hazája festői stílusát bemutatta a helybelieknek vagy pedig esetleg visszaköltöztén szülőföldjére, az idegen ország elűtő stílusát oda átplántálta. Ez volt az egyetlen út, amelyen a stíluselemek egymásba szivároghattak. Sőt, gyakran csak hallomásból vehettek tudomást a művészek egymás kezdeményezéseiről. (Michelangelo egyik életrajzírója, Condivi, a nagy mester kortársa jegyezte fel, hogy miként ítélte el a Flandriában kiviruló, forradalmian új festői műfajt, a tájképet és mint ócsárolta azt; a "művészet minden jogosultsága hiányzik belőle". . .)

Távoli országok művészei között alig-alig szövődtek kapcsolatok, s a későbbi századokban sem. Ha el is kerültek művészi alkotások idegen országokba, főúri gyűjteményekbe, nem igen juthattak művészek szeméi elé és így nem igen fejthettek ki hatást. Nagyobb javulás ebben a tekintetben csak a XIX. század második felében mutatkozott, nyilvános képtárak alapítása révén egyrészt, másrészt pedig az utazás megkönnyülése azt is elősegítette, hogy ezeknek a képtáraknak vagy az időről-időre megnyíló kiállításoknak képeit idegen országokból érkező művészek egyre nagyobb számban megtekinthessék és tanulmányozhassák. A XX. század nemcsak azal hozott jelentős további javulást, hogy a kiállítások egyre inkább szaporodtak, hanem azzal is, hogy a nyomdai technika nagyfokú tökéletesedésével a festőművészet remekeit egyre tökéletesebb színes reprodukciókból is megismerhették a művészek. Hozzájárult mindehhez a művészi iskoláknak, kolóniáknak és a művészélet egyes nemzetközi centrumainak nagy szaporodása is Európaszerte és az egész világon.

A fotóművészet kapcsolatai ennél sokkal elevenebbek és általánosabbak, különösen fejlődésének második, XX. századi szakaszában. Fürgeségének egyik létrehívója könnyű reprodukálhatósága, fotografikus többszörözéssel vagy nyomdai eljárással. Ezek révén azokhoz a terjedési alkalmak-

hoz jutott, mint az előző évszázadokban a sokszorosítható grafikai munkák, a fametszet, a rézkarc és a litográfia, de a modern élet lehetőségei révén még sokkal nagyobb mértékben. Ugyanilyen nagy jelentőségű tényező a stílusok egymásra hatásának előidézésében a nemzetközi fotokiállítások rendszere is. A festészeti tárlatok mindenütt csak egy-egy ország produkcióját mutatják be, anyagukat egy más országbeli művész tehát csak akkor ismerheti meg, ha a tárlatot megnyitó országba, városba utazik. Vagy esetleg, igen szűkösen, a művészeti kiadványok, folyóiratok, katalógusok, könyvek kliséi nyomán. A nemzetközi fotokiállítás látogatója azonban eredetiben nézheti végig idegen országok fotósainak java munkáit és ismerheti meg az új és új stílustörekvéseket a földkerekség egyetememes fotostílusán belül.

Az eredmény éppen ez: a fotostílus egyetemessé, egyöntetűvé válása, amelynek folyamata csak ideig-óráig enged elszigetelődéseket vagy kitéréseket, akár a nemzeti, akár az egyéni stílusok kialakulásának irányában. Bármilyen kezdeményezés, óvatos vagy merész ujitás, akár tematikában, akár pedig az ábrázolás módjában, tehát a stílusban, igen nagy gyorsasággal válik az egész világ fotoművészeinek közkincsévé, gyakran néhány esztendő leforgása alatt. Ugyanebből az okból a kezdeményezések egy-kettőre bele is olvadnak a kollektív stílusba, igen sokszor annyira, hogy lehetetlen megállapítani a kezdeményező fotoművész személyét. Természetesen nemcsak az új értéket, fejlődési többletet jelentő kezdeményezések terjednek ilyen gyorsan és általánosan, hanem a divatszertű modorosságok is, sőt ezek még gyorsabban: a fotó festőies elpancsolása pigment-, gumi- és brómolaj-átnyomás alakjában, a lágyított rajz, a visszaélés az alul- vagy felülnézettel, az "ellenfény" mértéktelen és értelmetlen túlhasználása, az elmozdulásos élettenség mozgáskifejező lehetőségének kiaknázása, a csik-alaku formátumok kifejezést növelő alkalmazása stb., stb.

A stílus kollektív fejlődése a staféta-futáshoz hasonlítható. A művé-

szi ábrázolásban a kezdeményezések, akár az ujszerű képötlet, akár az előadási mód, csak igen-igen ritka esetben születnek meg készen, annyira éretten, hogy azokhoz már nincsen semmi hozzátenni való. Többnyire éveken át csiszolódnak, tökéletesülnek, igen gyakran nem a kezdeményezőnek munkájával, hanem azokéval, akik az ő kezéből átvették a staféta-botot, nem tudatosan, szándékosan, hanem akaratlan utánérzéssel. De azt is gyakran meg lehet figyelni a fotóművészetben, hogy az utánzás számtalan esetben nagyon is tudatos, sőt azt is, hogy azonos azzal, amit művészi tolvajlásnak, plágiumnak szokás nevezni. Az ilyen plágium erkölcsileg elítélhető ugyan és igen rossz fényt vet elkövetőjére, jogos kétkedést művészi invenciójáról, egyéni képességeiről, mégis meg kell állapítani, hogy számontarthatók a fotóművészetben olyan plágiumok is, amelyekben a plágium-megoldás tökéletesedést mutat, az utánzat továbbfejleszti azt, amit a meglopott művész fotója csak megpendített.

A fotóművészet stafétájában a kezdeményező erejű művész elindít egy problémát, amit a többiek egyre jobban kiteljesítenek, egymásnak nyújtva át a feladatot. A kiteljesítést többnyire olyan művész típushoz tartozó fotografus végzi el, aki a betetőző művészek fajtájához sorolható. Majdnem minden esetben megállapítható, hogy ezekben a kezdeményező készség igen kevés vagy teljesen hiányzik. Ez azonban nem jelent általános értékítéletet, hiszen a festészet története is ismer ilyeneket, köztük néhányat az igazi nagyok között is.

A betetőző művész-típust fejlett formáló, komponáló érzék szokta jellemezni. Ennek birtokában mondja ki az utolsó szót valamely felvetődő probléma megoldásában. Ő áll tehát a staféta-sor végén, ő köszöni meg a tapsokat és az elismerést, amelyből azonban nem igen hárit át nagylelkűen valamit is az elindítóknak, a kezdeményezőknak. Az ő érdemeik kikutatása és méltatása az utókor fotoesztétikusainak feladatai közé tartozik.

Nem kétséges, hogy a fénykép mechanikusabb ábrázoló technikájának számlájára írható, hogy az utánzás, az utánérzés, legalább is külsőségekben, sokkal könnyebb és csábítóbb, mint a többi ábrázoló művészetben. Következésképpen az is, hogy a stílus egyéni jegyei is nyomtalanabban olvadnak bele valamely kollektív stílusirányzatba, ez utóbbi pedig egy egyetemes fotostílusba. Éppen ezért végeredményben a fotóművészi alkotások értékelésekor elsősorban mindig azt kell mérlegelni, hogy mennyire magasrendűen, milyen teljességgel és mekkora jellemző erővel valósult meg bennük a fotóművészet valamely törekvése és az egyéni alkotáson keresztül milyen mértékben öltött testet a kollektív hajtóerő legbensőbb szándéka.

Ez a konklúzió csupán újabb hangsúlyozását jelenti az előbbi megállapításnak, amely azt mondta ki, hogy a stílus minél egyénibb megnyilatkozásait nem szabad tulsokra értékelni, hanem átlátni, hogy az ilyen túlzott értékelés a művészet polgárian individualista szemléletéből eredt, de a távolabbi múlt kollektív szellemi művészetéből mindig hiányzott.

Másfelől a mai festőművészet és fotóművészet stílusának összehasonlítása, egyetemességében vagy szétágazásaiban, azt bizonyítja, hogy a fotó stílusa csak azért látszik egyetemesebbnek, mivel a valóságformák kötöttsége nem enged számára olyan mértékű stílári divergenciákat, mint a festészetnek szabadabb ábrázolási módja. A szürrealistáktól, az absztraktosoktól a realista, sőt naturalista "tematikus" festészetig olyan széles skálában, amilyent a fotóművészet története sohasem ismert. De a fotóművészet is igen szerteágazó a maga birodalmán belül és ezért mégis csak az derül ki, hogy a fotó erős nemzetközi kapcsolatainak - folyóiratok, évkönyvek, kiállítások révén - még sincsen döntő jelentősége, mivel benne is stílusok sokfélesége halad egymás mellett: a hibátlan formai kompozíciókat és tökéletes fénytónus harmóniákat kereső régi stílus, nyugalmasabb, statikusabb témáival, együtt él az újabbakkal, köztük szöges ellentétével a dinamikus, riportos

irányzattal, nyersebb, szabadabb kompozíciók alakításával, fények és árnyékok erős kontrasztjaival.

Végső, helyes következtetéshez csak a társadalmi és művészi szemlélet belső összefüggésének marxí gondolata vezethet ebben a problémában is és adhat feleletet a felvetett kérdésre. Van-e, lehet-e valójában korstilusról beszélni általában a művészetekben, köztük a fotóművészetben is? A kérdés első felére az előzőekben már tagadó válasz hangzott el: nem írható körül egy korban sem olyan egyetemes stílus, amely korstilusnak nevezhető. Egyszerűen mivel az emberiség történetében még nem volt olyan fejlődési szakasz, amelyben a gazdasági és társadalmi rend az egész földkerekségen azonos lett volna. Ebből azonban logikusan folyik az igenlő válasz a kérdés második felére: nemcsak lehetségesnek kell mondani, hanem teljes bizonyossággal is hangoztatni, hogy a jövőben ki fog alakulni a művészetek egyetemes stílusa, a korstilus, mint az egész világon egyformán diadalmaskodó új termelési és társadalmi rendszer szellemi megnyilatkozása.

Hevesy Iván

század ötvenes éveinek végén a fényképészetnek új korszaka kezdődött, amely meghozta a fényképezéstétika ugyyszólván valamennyi elméleti és gyakorlati kérdésének felvetését.

Fejős Imre

- folytatjuk -

### MOHOLY-NAGY LÁSZLÓRÓL

(1895-1946)

A múlt század nyolcvanas éveiben lázas versenyfutás indult meg a művészet világában. Valami felé, ami új, ami fiatal és erős, diadalmas a régivel, a hagyományossal szemben.

Az induló mozgalmak elnevezésében mindenütt szerepelt a "Jugend", a "nouveau"-, az "ifju" kifejezés és a szövetkezések türelmetlen hevességgel szálltak szembe mindennel, ami a letűnt évtizedek folyamán szentnek és követésre méltónak számított. Megváltozott magatartásuknak első jele volt, hogy a mesterségnek, a kézi megcsinálásnak újból becsületet szereztek. Nem túrték az ipar és a művészet megkülönböztetését.

Munkálkodásuknak pedig teljességét hangsúlyozták azzal, hogy a műfajoknak valamennyi ágát beleölelték. Az építész bútort és fém berendezési tárgyakat készített, nemcsak színházat, de színpadot és díszleteket tervezett, grafikus volt s olykor a tipográfiába is elkalandozott. Hasonlóképpen a festő, a szobrász, az ötvös és a kerámikus is átrándult, vagy huzamosabban átváltott a szomszédos, vagy távolabbi szakmák körébe s nem egyszer alkotott főműveket bennük. És nem csupán papíros tervekkel.

Állhatatos szenvedelemmel gyakorolva, mestereivé váltak a ko-

vácsszerszámoknak, a gyalupadnak, a szövőszéknek, a domborítótűnek és a szedőszekrényeknek. Kigondolásaik megvalósítását nem bízták iparoskezekre. Maguk vették kézbe s maguk munkálták az anyagot. Mi sem volt természetesebb, mint az, hogy teremtő képzeletük az önkény szeszélyeitől az anyag törvényei felé fordult. Gondolkodásuk a tervek szerkezeti elemeit kutatta és terveik kivitele a felkutatott szerkezeti elemeket hangsúlyozta. Újdonságvágyuk az anyagra is átszármazott s a mult hagyományos anyagkészlete helyébe mohó igyekvéssel iktatták a tudomány által feltárt és ismertett ujat s szívós kísérletek során tisztázták természetüket.

Magatartásuk szinte követelte az egymással való szoros érintkezést, a tapasztalatcserét, sőt a közös munkát. Kialakult tehát körükben a műhelyszellem s ennek kifejezést is adtak társulásaik védjegyeiben. Angliában "Arts and Crafts" a nevük. Münchenben "Werkbund" alakult, Bécsben a "Wiener Werkstätte" fémjelezte törekvéseiket.

Az 1914-ben kitört első világháboru megakasztotta a folyamatok nyugalmas fejlődését. A társulásokat s főképpen azoknak már kialakult nemzetközi kapcsolatait szétszaggatta s a háboru végével, politikai forradalmak légkörében a művészet forradalmal is lázasan kavarogva keresték az új rendet.

Németországban már a háboru előtt is több életképes központja volt a műhelyszellemű, közösségi alapon szervezett modern művészet magvetésének. Worpswede, Dachau, de főképpen a Behrens vezette darmstadti művésztelep és a weimari iparművészeti iskola, ahol a belga Henri van de Velde volt az irányító, jelentették zálogát a biztató jövőnek.

Érthető tehát, hogy 1919-ben az eltávozott van de Velde helyére a Behrens-tanítvány Walter Gropiust hívták meg Weimarba, aki a szétzilált iparművészeti iskolát "Staatliches Bauhaus" néven újjászervezte és az oktatás tervét tanárok (mesterek), segédek és tanulók együttműködő műhely-



közösségeire alapította. A szabad kézzel intézkedő Gropius kiváló mestereket hívott meg intézetébe. Közéjük tartozott a szuggesztív erejű Johannes Itten, a sokoldalú Oskar Schlemmer, a négy "Kéklovas", Vaszilij Kandinszkij, Lionel Feininger, Paul Klee, Alexej Javlenszkij és mások.

Az izgató ujitásaival már a háboru kitörése előtt tisztelt, vagy támadott, de széles körben ismert nevet szerzett mesterek együttese, csakhamar népes és nemzetközi tanítványsereget vonzott Weimarba. A különböző elméletek, modernista programok által megragadott német művészfialokon kívül, főképpen Közép- és Keleteurópából keresték fel sokan a szerkesztő szelleméről és szabadelvű oktatásmódjáról nevezetessé vált iskolát, amely a háboru utáni Németország művészetének forrongva ujtó és formát romboló utvesztőjében forradalmi és ujtó ugyan, de építő és szerkesztő utmutatásnak ígérkezett.

Kiindulás és középpont az intézetben, híven igazgatójának mesterségéhez, az építészet volt s minden más műfaj és ágazat az építészethez igazodott. Az építészetben pedig az új anyagok statikája és technológiája (vas-, üveg-, beton-, vasbeton), továbbá a szerkezet és a rendeltetés (funkció) esztétikája volt a kísérletező ismeretközlés és ismeretszerzés gerince.

E közösség mestereinek sorába 1923-ban az előkészítő tanfolyam vezetésére Gropius a fiatal magyar művészt, Moholy-Nagy Lászlót hívta meg, akinek a berlini "Sturm" helyiségében bemutatott kiállítása keltette föl érdeklődését és rokonszenvét.

Moholy-Nagy akkor már jónéhány éve Németországban élt és konstruktivista festő-törekvéseinek nemcsak több kiállításon mutatta be termékeit, hanem könyvben kiadott elméleti dolgozatban is hírét verte.

1895-ben született. Tehát a háboru könyörtelen gépezete már az első napokban elragadta a középiskolát éppen befejezett, de végleges pályát még

nem választott fiatalembert. Gyermekkorában vonzódott ugyan a művészet felé, de rajzi és költői kísérletei egyik irányban sem váltak véglegessé, vagy csak határozottá is. A harctéren súlyosan megsebesült. Hosszu lábadozása idején rajzi, festői próbálkozásai sűrűbbé váltak ugyan, de még mindig tétovázott s az egyetemen jogot végzett előbb. Oklevelének azonban nem sok hasznát látta, mert közben véglegessé vált elhatározása, hogy enged művészi hivatásának és festővé lesz.

Kapcsolatba került a Kassák Lajos által szerkesztett "Ma" című forradalmi igazodású és a művészet modern uttöréseért sikraszálló folyóirat körével. Részt vett a "Ma" kiállításain s festményeinek néhányát a lap közé is tette.

1919-ben a Tanácskormány leveretése után Kassáknak távoznia kellett. Bécsbe költözött s folyóiratát itt adta ki tovább. Moholy-Nagy, jóllehet forradalmi tevékenységéről közelebbit nem tudunk s nem is lehetett feltűnő, szintén Bécsbe menekült, ahol azután kapcsolatuk ismét szorosra vált. A folyóirat helyet adott Moholy-Nagy képeinek és cikkeinek, sőt mivel a szerkesztő Kassák is bemutatta konstruktivista, maga által "képarchitektúrának" elnevezett képzőművészeti alkotásait, együttesen könyvet is kiadtak saját műveikről s más kortárs művészek modern alkotásairól. (Buch neuer Künstler. Bécs, 1922.)

Moholy-Nagy Weimarban a Johannes Itten kiválása folytán vezető nélkül maradt előkészítő évfolyam növendékeit irányította. Ennek az évfolyamnak munkája igen sajátos volt. Nem volt határozott tananyaga, sem műfajok szerinti tagolódása. A növendékek megkapták a különböző szakmúhelyek anyaghulladékát - fémet, fát, szövetet, üveget, köveket, téglá- és betondarabokat -, s ezeknek alakításával, házasításával, tektonikus összeépítésével kísérletek meg valamely artisztikus alakzatot megteremtési. Ebbeli törekvésekben irányította, segítette és bírálta őket mesterük, aki

ugyanakkor, ugyanazokból az anyagokból, szemük láttára hasonló alakzatokat készített. A tanárnak, a mesternek nem volt könnyű dolga tehát, mert nemcsak bírálnia és javítania kellett a husz év körüli s tehetséges növendékeinek munkáit, hanem kétkézi alkotómunkájával tekintélyt is szereznie az őt bírálva szemlélő tanulók előtt.

A huszonnyolc éves Moholy-Nagynak sikerült mindez. Művészi tehetségéhez izlés és kézügyesség társult. Alkotásának módszerei tudatosan és tisztán álltak előtte, hiszen korábban Kassákkal, ezt követve pedig a kiváló orosz El Lisziczki-jel volt módjában azokat megvitatni. Olvasottsága, műveltsége sokoldalú volt, személyes érintkezésben tanúsított modora pedig sima, lekötelező.

Mesterként való ügyködésének első évében különös figyelmet fordított a fém és az üveganyagra. Ez magával vonta, hogy rövidesen a fémműves műhely vezetése is rámaradt, a fémműves műhely vezetése pedig szinte kikényszerítette, hogy alakzataiból csakhamar világítótestek, lámpák, csillárok kerültek ki, melyeknek mindenike a fény vezetésének, vetítésének leggazdaságosabb, leghatásosabb, egyben a legegészségesebb módját igyekezett megvalósítani. Lassanként teljes érdeklődését a fény művészi értékesítésének kutatása és az erre irányított kísérletek foglalták le. Felhagyott az ecsettel és színes festékkel való képalkotással s hosszú ideig a gép, a fényképezőgép vált egyedüli eszközévé.

1926-ig tartott ez a magatartása s közben egy elméleti munkában is megindokolta, összefoglalta eredményeit (Malerei-Fotografie-Film, München 1925.)

Mert mi sem természetesebb, mint az, hogy Moholy-Nagy a fényképezés világában sem maradt a hagyományok híve, hanem a fény értékelésében s a gépi eszköz alkalmazásának változataiban gyökeres és kíméletet nem ismerő újításokra törekedett.

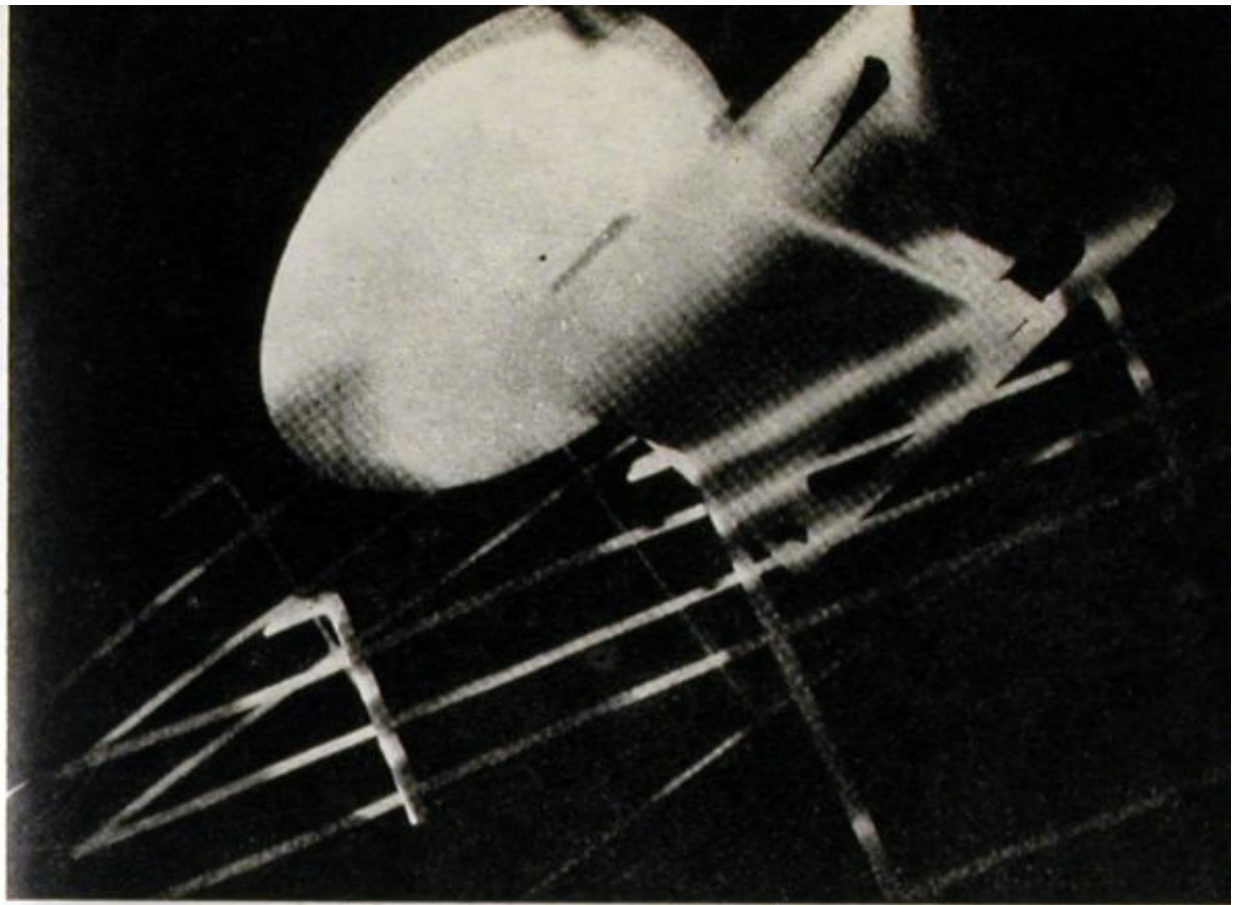
Nem tudjuk, hogy magatartásának kialakulására mennyiben hatottak az amerikai Man Ray fotogramm kísérletei, amelyek valamelyest megelőzték Moholy-Nagyéit. Nagyon valószínű, hogy tudomása volt Man Ray-ról és fotogrammjairól. Uttörésének érdemei mégsem csorbulnak, mert fejlődésének éve, kísérletezésének problémavilága sajátos, egyéni és eredeti maradt.

További képalkotásában az ecset és a színek mellőzését azzal indokolta, hogy számára visszatetszővé vált már, hogy a tökéletesen új alakrögzítő technikai eszközök korszakában továbbra is a megaggott s az új feladatok, új lehetőségek számára tökéletlenné sorvadt eszközökkel dolgozzék. Megítélése szerint a képalkotás a felületről az átítató fény ("vom Pigment zum Licht") felé igazodott már az impresszionizmus óta. A színes festés utolsó korszakai pedig már nem tettek egyebet, mint azt, hogy közvetlenül fényt iparkodtak festeni s a keveretlen tiszta színegységek (legyenek ezek pontok, vagy foltok, esetleg mezőnyök) egymás mellé rendelésével a kétszínrendszerből fényépületet emeltek.

Moholy-Nagy gondolkodásának szigorú ésszerűsége kiviláglik az elnevezésből. Mint ahogyan színesfestését képarchitektúrának nevezte, új kétszín rendszerének, amely a szürkét és a feketét tartalmazta csupán, a megfelelő fényarchitektúra nevet adta. Ettől kezdve a fény, a fény anyagi felhasználása és fekete-fehérral (szürkével) való érzékitése, továbbá a lencse kiemelő-porlasztó, rögzítő-torzító, szemközti-távlatos rajzolása foglalkoztatták. Mint ahogyan minden mást, erre vonatkozó gondolatait és elképzeléseit is rendszerezte. Készülékeket tervezett, amelynek segítségével a levegőbe, a felhőkre és hatalmas zárt csarnokok falaira állandó és változó fényfreskókat lehetett volna vetíteni. Ötleteket ehhez mint maga megírja a háboruban látott fényszórós gyakorlatok adtak, amelyek emlékezetében kitörölhetetlenül megmaradtak. Elképzeléseinek felső fokát a fényarchitektúra számára emelt olyan zárt csarnokterek jelentették, amelyeknek falait különböző anya-

# MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ





**Fotók és fotogrammok :**

**Moholy-Nagy László 1933-ban**

**Fotogramm, 1926 (M. feje megvilágított  
fényérzékeny papíron)**

**Fotogramm**

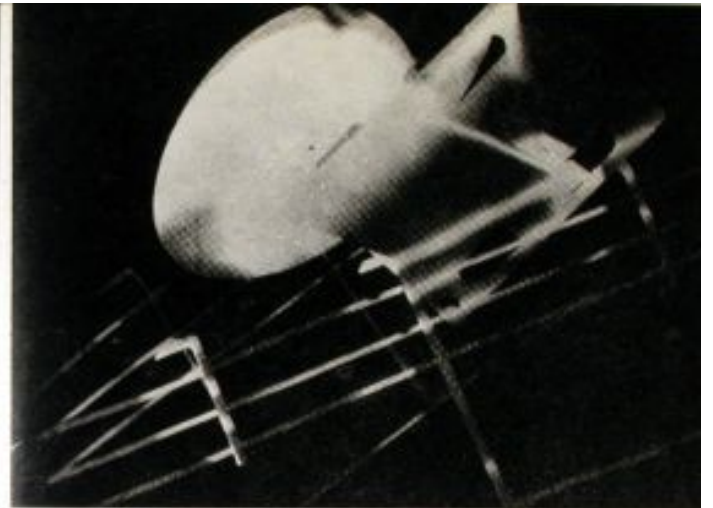
**Foto-konstrukció**

**Kompozíció**

**Fotográfia, 1930**

**Fotográfia, 1928**

**Fotográfia, 1931**



Fotók és fotogrammok:

Moholy-Nagy László 1933-ban  
Fotogramm, 1926 (M. feje megvilágított  
fényérzékeny papíron)

Fotogramm

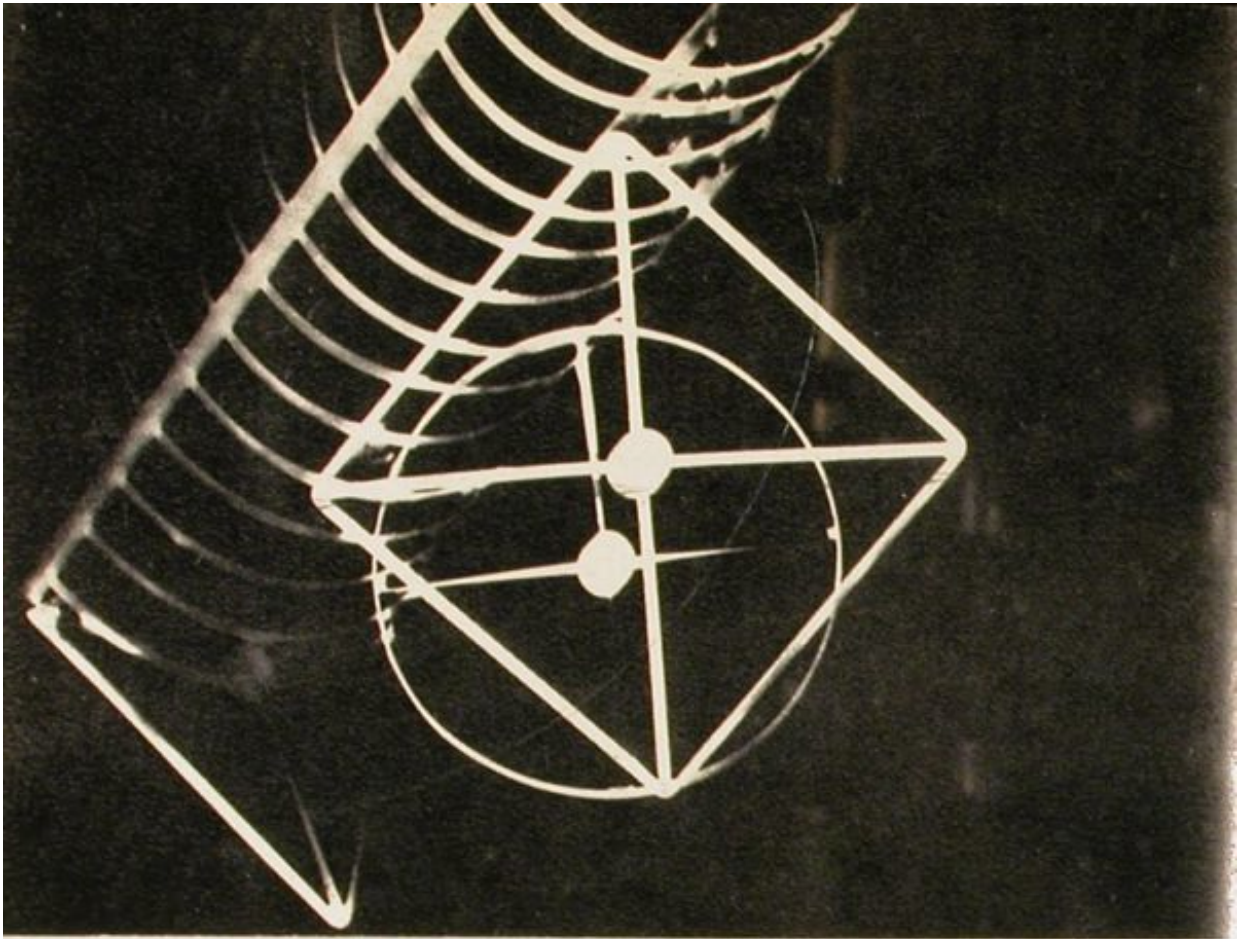
Foto-konstrukció

Kompozíció

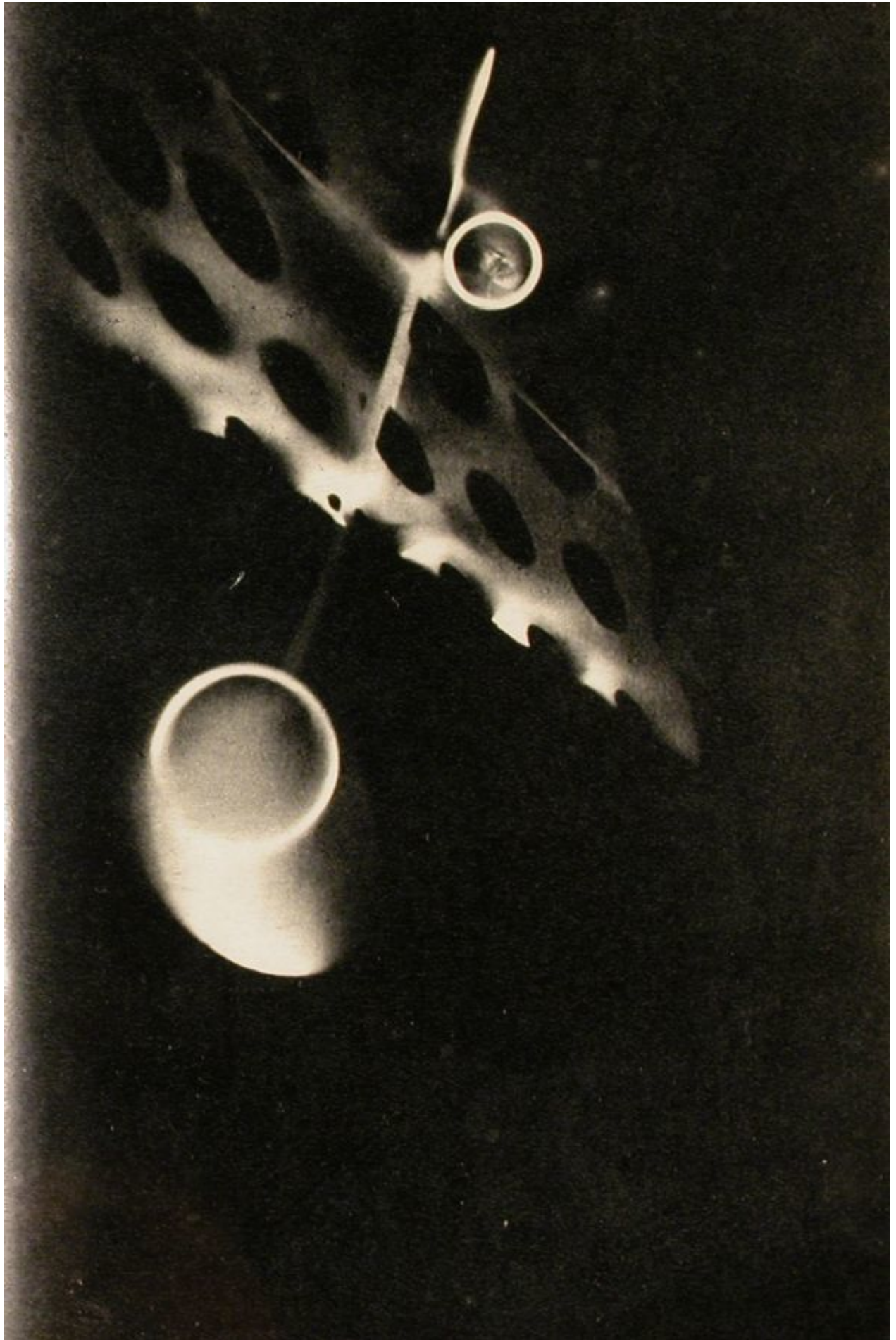
Fotográfia, 1930

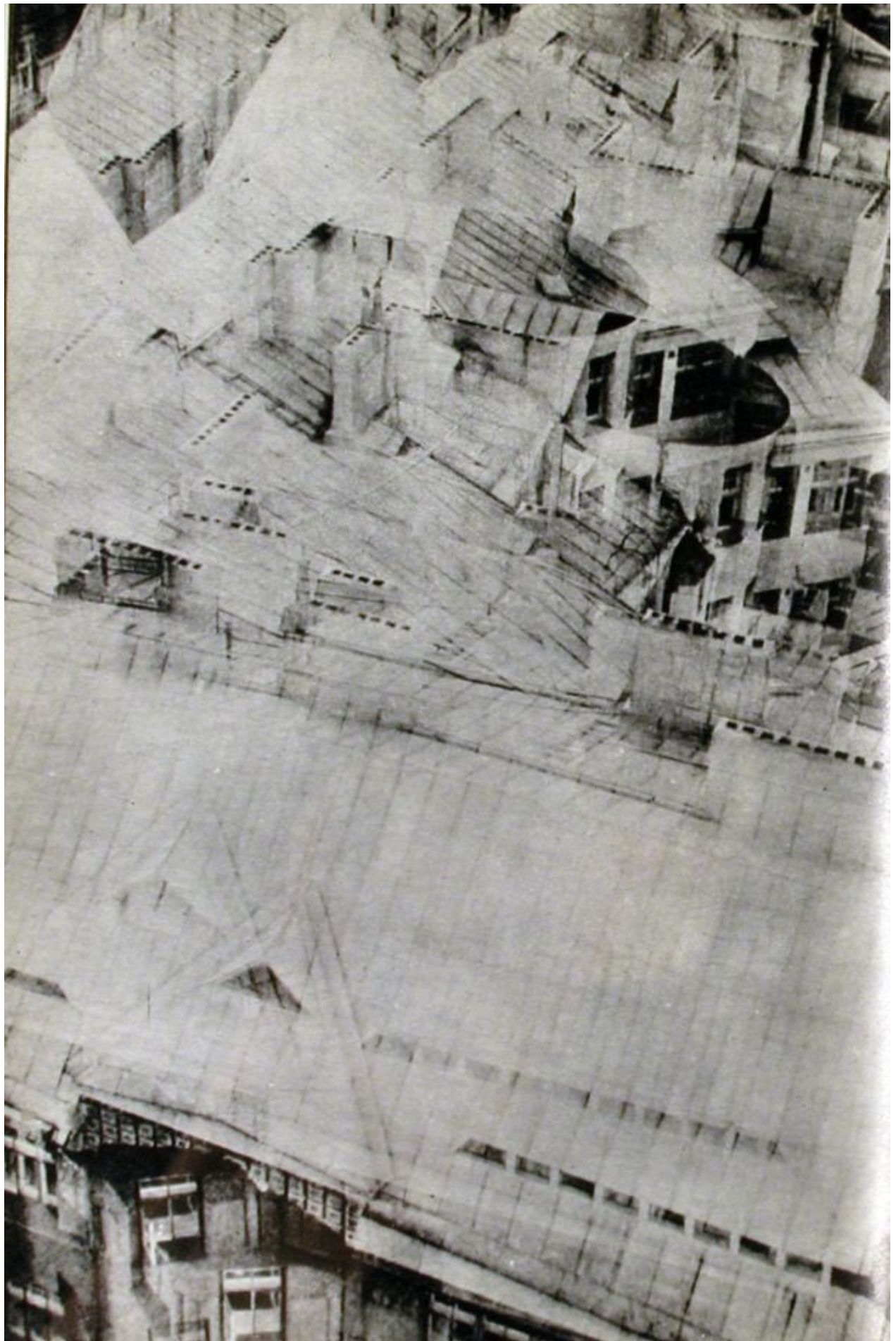
Fotográfia, 1928

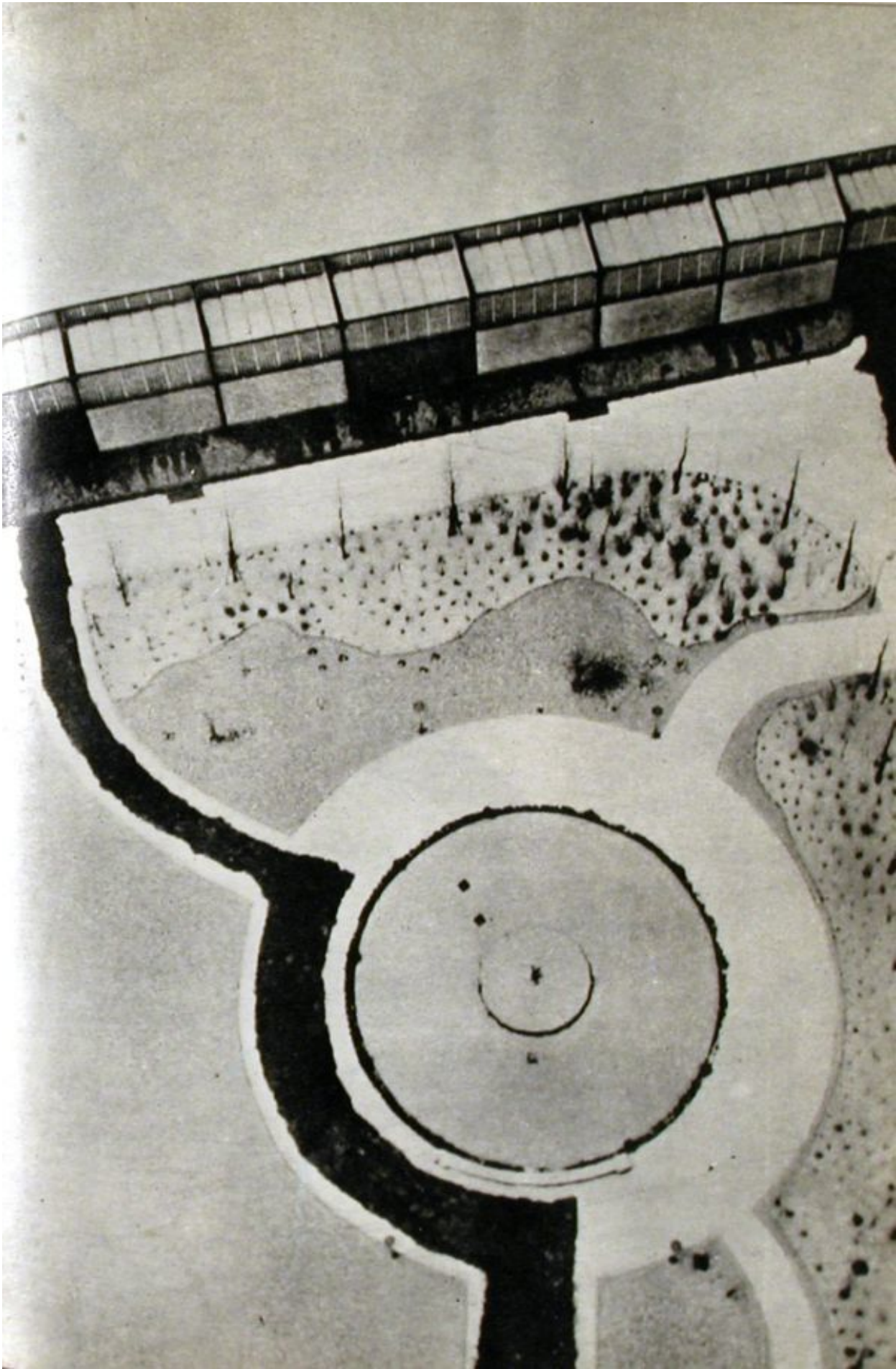
Fotográfia, 1921













gokból (fémek és műanyagok, gallalit, trolit, nikkell, króm stb.) készült s különböző irányokban elcsusztható lemezek fődtek, s a rájukvetített fénynyalábok e mozgó egységeken zenei, sőt szinfónikus változatokká bomolhattak volna. Vagy olyan szilárd s kopár fehér falak által határolt belső terek, amelyekben a tucatnyi, magasságba vetített fénypászma pozitívuma, az úr, a tér, a semmi negatívumát hangsúlyozza. Elképzeléseiből semmi sem valósult meg.

Nyilván amiatt, mert a költséges fényépítkezéseknek nem akadt építettőjük. Ez volt azután az oka, hogy Moholy-Nagy mihamar gyakorlati felhasználásoknak lehető módjaira osztályozta javaslatait. Szabadtéri alkalmazásukat főképpen a hirverés szolgálatában látta gyümölcsözőnek. Azonban már a sík felületre való vetítés esetében is ajánlja a tükrök bevonását s így a mélység meghódítását. Felfogó felület nélkül a sötét üres térbe testes nyalábokból alakított jel-, vagy betűfonadékokat nagyteljesítményű fényező őrűtegekkel kívánta fellővelni, vagy meghatározott terv szerint mozgatott légi közlekedőeszközökről egymásbafonni.

Zárt térben elsősorban a film ujszerű és sajátos természetéből következő lehetőségekkel foglalkozott. Több vetitőgépet kívánt alkalmazni s a helyiség összes falfelületeire egyszerre vetíteni, akár játékfilmeket is. Ebből a szerkezetből már csak egy lépés volt megalkotni a színzongorát (fényzongorát), amely a maga érzékeny fokozatokra bontott színes fényvetitőt szabályszerű billentyűsor segítségével nyitotta és fődte el. E vetitőrendszerek és szerkezetek kigondolásának időszakában (ahogyan ezt barátja a kiváló építész Siegfried Giedion róla megírta) fényképező gépével csak alul- vagy fölülnézetű madár-, illetve békatávlattal készített fölvételeket (1925).

Moholy-Nagy, aki maga is a modernizmusok egyikének, a konstruktivizmusnak jegyében kezdte meg művészii pályafutását 1925 táján megriadt az izmusok sűrű és egyre továbbosztódó áradatától. A megoszló törekvések

egységesítésének módozatait kereste. Ugy látta, hogy az izmusok válfajai tulajdonképpen ugyanannak a törekvésnek, a tiszta és konkrét optikai jelenségek művészi megragadásának többé-kevésbé tehetséges és többé-kevésbé egyéni vállalkozásai. De jóllehet mindenikük tökéletesen szétzúzta a multat, a hagyományt, az ujnak csak nagyon csekély töredékét sikerült egyenként és külön-külön megvalósítania.

Mégpedig azért, mert festékekkel és ecsettel, amely eszközök nem optikai eszközök, csak botladozni s csak tapogatózni lehet az optikai világ területén. Emiatt azok az ismeretek, amelyeket az elemi és konkrét optikai megragadásról és közvetítésről magunkénak hisztünk, vajmi csekélyek. Ellenére annak, hogy a különböző izmusok lázasan küszködtek feltárásuk érdekében, nincs felelet arra, hogy mi a fény és mi az árnyék? Mi a világos és mi a sötét? Mik a színértékek? Mi az idő és mi a mértéke? Hogy viszonylik a fényhez? Milyen a fény mozgása? Hogyan mérhetjük intenzitását? Egyáltalában mi a szín (a pigment, a testek felületi fényvisszaverése)? Milyen közvetítő eszközökkel nyer életet a szín? Mi a szín intenzitása?

Alig-alig ismert a színek és a fényhatás vegytana. Élettani feladataik, életvegytani hatásaik. Csak kérdés még az is, hogy mennyire határozza meg a formát az elhelyezés, a felület kiterjedése (mennyisége, nagysága), a szín? Csupa kérdés a kompozíció statikája és dinamikája. Alig ismeretek az elkészítést szolgáló új eszközök (festékszórók, foto és filmgépek, vetítők és ernyők). Nem ismertek a határok a kézi és a gépi alkotás művészi volta körül.

Mivel azonban bizonyos az, hogy a régi alakformálás szabályait és módjait a fényképezés tökéletesen szétrombolta, bizonyos az is, hogy a fotografálás a legteljesebb eszköz arra, hogy tiszta és konkrét optikai hatásokat teremtsünk meg a művészi szemlélet számára, bizonyosnak kell lennie tehát annak is, hogy az izmusok által atomizált művészi alkotásmódokat a fotografálás segítségével szükséges újból egyetemesíteni.

Mert a fényképezésben az ábrázolásnak egy rendkívül alkalmas eszközére találtunk. Sőt többet ennél, mert a fényképezés utban van afelé, hogy a világról alkotott (optikai) képrendszerbe alapvetően új elemeket szőjön. De kibővíti a lehetőségeket a gépnélküli fényképalakítás, a fotogramm, amelynek eljárása lehetővé teszi, hogy valamely fényérzékeny felületen közvetlenül, kezünknek mozgatásával és fénysugarak rábocsátásával s ugyanazoknak eltakarásával alakzatokat rögzítsünk.

Ezek a tiszta optikai tulajdonságok megvoltak és gyakorlatba kerültek már a fényképezés hőskorában is, ezért a fény-árnyék igazi ismeretét a fotografálásnak köszönhetjük, de igazi jelentőségükhöz akkor jutottak, amikor az új, modern fényforrások (elektromos lámpák) a fény szabályozásnak szinte végtelen fokozatait engedték meg. Ezt pedig kiterjeszthetjük a fekete-fehér-szürke rendszeren túl a legváltozatosabb színrendszerekre is.

A géppel való fotografálás viszont teljesítménytöbbleteivel felfokozott természetérzésekkel ajándékoz meg bennünket. Mert senki előtt nem lehet vitás az, hogy a tárgyilagosságot, egyszerű felvételek alkalmával is különféleképpen használhatjuk ki a lencse konkrét optikai tulajdonságait. Látvány és élménytöbbletet jelent a madár- és a békatávlat kiaknázása, a tükröztetés, az átvágás és az áttetszés, áthatolás alkalmazása, de ugyanilyen többletet jelent az időelem, a század- és ezredmásodpercek valóságának a lencse által való könyörtelen és hiteles, konkrét megrögzítése. Tehát már a csak csupán technikai adottságok felsorolása is rámutat arra, hogy a fotografálás a festészettel szemben időben és térben mért többet látás, következésképpen többet élés ajándékát tartalmazza. Ha mindehhez a művész alanyi tulajdonságait (kiválasztás, értékelés, feltalálás, kivitel egyéni változatait, hangulat, gondolat, sugallat beépülését stb.) is számítjuk, akkor megsejthetjük a fotografálásban rejlő energiákat s a művészet világába vezető útjának irányát.

Ez az irány azonban tökéletesen más, mint amit a fényképezés számára a köztudat általában kijelölt. Nevezetesen a fényképezés eredményeinek

megítélésére általában a korszakok festészete volt az irányadó. A jó fényképtől ugyanazt a megjelenésformát követelték meg (a fényképezést igénybevevő széles társadalmi rétegek), amit a kortárs, de méginkább a megelőző évtizedek már elfogadott, tehát sikert jelentett festői termékek magukra öltöttek.

Ez valóban így igaz. A fényképezés első korszakának termékei a biedermeier arcképfestészet stílusjegyeit viselik, később pedig sorban felülrik rajtuk a realista-naturalista festészet, az akadémikus ünnepélyesség, az impresszionista oldás gépesített visszfénye.

Cézanne és az izmusok törekvései is rástíródtak a 20. század fényképezésére, de ezek a kísérletek sem akartak mást elérni, mint bemutatni azt, hogy a fényképező géppel is meg lehet közelíteni azt, amit a festő génusz feltalál.

Moholy-Nagy azonban nemcsak arra mutatott, hogy a 19. és 20. század festőinek feltalálását nagyon sokban éppen a fényképezés sajátos és konkrét adottságai segítették, hanem arra is, hogy a fényképezésnek már indulásakor kezében volt a fény-árnyék alkalmazásának minden olyan lehetősége - magától értetődő, a lencse és a kamera fizikai törvényein alapuló, tehát konkrét és tökéletes formában -, amelyekre a festők csak évtizedes kísérletezés árán is csak viszonylagosan és tökéletlenül bukkantak. (Igazolására elég, ha Delacroix vélekedését s az impresszionisták és a fényképész Nadar szoros kapcsolatait, Pissarro, Degas és a többiek fényképi segítségét és ellenőrzéseit említjük csak meg.)

Moholy-Nagy tehát változtatni akart ezen. A fényképezést nem a festészet lenézett és szinte nem kívánatos sereghajtójának óhajtotta, hanem ellenkezőleg, ha nem is sikerült elfogadtatnia egy ideig hangoztatott szándékát, hogy a fényképezés teljességgel helyettesítse a festészetet -, mindenestre egyenrangú s talán egy vohallal előttejáró társává akarta nevelni.



Meghatározta tehát a szemléletnek (nézésnek és látásnak) azokat az elemeit, amelyek szerinte a fényképezésnek fajlagos művészetté való átminősülését beteljesítik. Nyolc ilyen elemet jelölt meg. Első az az elvont látás, amely a közvetlen fényhatások (fény-árnyék hatások) önmagukban és önmagukért való, tehát külső (természeti) alakzatoktól nem befolyásolt megrögzítését keresi (fotogramm).

Ellentéte ennek a külső (természeti) valóság (tárgyak, személyek) tárgyilagossága, tényszerű megragadása minden alanyi hozzátét nélkül (riport). A jelenségek folyamatának szemmel nem érzékelhető gyors, rövid szakaszainak feltárása (időnagyítás). Ennek fordítottja a folyamatok lassu észlelése, mint például valamely sötétben elhuzó kocsilámpáinak fénycsikja (időtömörítés). A sokszorozott látás. Ennek egyik ága a mikrofényképezés, másik pedig fényképezés olyan közegben (köd, por, gőz, pára vagy sötétség), amelyben az emberszem már nem észlel, de a túlérzékennyé tett lemez még felfog, vagy az infravörös sugárzás rajzol.

A többlet-látás, amelynek eszköze a panoráma-készülék és a Röntgen-fényképezőgép. Végül a szimultán látás (ráfényképezés, egybefényképezés, automatikus fotomontázs), és az "egyéblátás", az optikai tréfa, amelyet előzetesen prizmák és tükrök közbeiktatásával, a felvétel után pedig az elő nem hívott lemez fényérzékeny zselatinrétegének fizikai vagy vegytani megbolygatásával teremthetünk meg.

A fotografálás, ha ki akar kerülni a festőművészet fensőbbségének mindenesetre hamis és erőszakolt nyomása alól, akkor ezeknek az elveknek érvényesítésével fog majd sikerülni. Hiszen ezek az elvek csak az első lépések és (filozófiai) megfigyelések, amelyeket a fotografálás addigi (de mégis már százéves) fejlődésének kétségtelen eredményeiből szűrt le Moholy-Nagy, aki azonban hangoztatta, hogy technikai és mechanikai téren (beállítás, megvilágítás, lencsék, vegyszerek, segédeszközök stb.) még

végtelen további változatokra kell számítanunk s hogy az új eredmények föltétlenül megváltoztatják, konkrétebbé avatják tér- és formaérzésünket, ilyenformán pedig a fotográfia nem lesz többé valamiféle "kép", hanem a tanuságtétel és a belső kifejezés autochton, sajátlagos művészete.

Vizsgálódásainak során természetsszerűleg került el a film, a mozgófényképezés problémáihoz is.

Ebben is hangsúlyozza, hogy a felfogásnak szakítania kell a festészetben uralkodó (onnan átvett) "kép"-szerűséggel s rá kell jönnie arra, hogy a mozgókép anyaga szintén inkább a fény, mint a szín és a plasztikus alak. Meg kell szünnie tehát annak a gyakorlatnak, amely festményszerűen megkomponált sík (s tulajdonképpen álló-) képek sorozatának pergetésével kelt illuziót, hanem a fény-, a mozgás- és a hang sajátlagos tulajdonságainak kiaknázásával valódi tér-, fény- és mozgásalakzatokat kell megteremteni.

Párhuzamként találóan mutatott az akkor frissiben feltalált éterhangszernek a thereminnek hamis és célja-tévesztett felhasználására, amit ugyanis új és a számára szerzett zene megszólaltatása helyett régi zene-művek előadására alkalmaztak. Így azonban nem új és korszerű hangszer és hangzás, hanem külöködő exotikum vált belőle, amelynek használata egyelőre nem terjed.

Természetes fejleménye volt a dolgoknak, hogy Moholy-Nagy gondolatait és fejtegetéseit az egyre gyorsabb ütemben fejlődő mechanika (készülék és lencse ujitások) s az eljárások (távlatcseles beállítás, ráfényképezés, montázs, fotogramm stb.) felismerése, alkalmazása és terjedése, mihamar megvalósították, általánosították sőt meg is haladták. Az ébresztés, az uttörés érdeme azonban nagyrészt az övé marad, hiszen ő a huszas évek második felében fogalmazta meg elveit és követeléseit s ugyanekkor váltotta át őket gyakorlatra is, a gyors ütemű megvalósulás pedig az 1930-as évek

elejétől kezdődött meg. Különösen így van ez a film tekintetében, mert a nagy filmgyárak kutatóműhelyei sorban megvalósították Moholy-Nagy gondolatait, jóformán még mielőtt kialakultak volna. Kétségtelen azonban az is, hogy a megvalósulás korántsem történt abban a sajátosan és kizárólagosan művészi (fényművészeti) irányban, amelyre Moholy-Nagy irányítani kívánta. Maga érezte és kesernyésen panaszkolta, hogy a fényművészettel való kísérletezés és a megvalósítás külső határozóinak megteremtése olyan költségeket emésztene föl, hogy vállalni ezeket csak a nagyipar tőkeereje, vagy az állam takarékosagra nem tekintő támogatása tudná. Viszont mindkettő felel jól megokolt kételkedést táplált magában. Egyedül a Szovjetállamban bízt, amelynek magatartása lehetővé tenné, hogy a "festő" akadémiákat "fényakadémiákká" szervezzék át. Más országokban ugymond, ugyanis a film kizárólag üzlet. Egyedül a Szovjetállam tekinti a foto és film formálóművészetét szellemi teremtésnek, kulturaelemnek és nem kereskedelmi méterárúnak. Továbbá az átszervezés gyökeres, sőt forradalmi végrehajtásának csak a Szovjetállamban vannak meg az előfeltételei, mert itt már megszűnt a "művész" hagyományos fogalma s a "művészet" kézügyességi megítélésének helyébe lassan a szellemi-szervező magatartás lép. A kézi elkészítés részleteinek lokális csodálása helyett mindinkább elvi összefüggésekben kezdenek gondolkozni.

A nehézségeket látva bármennyire törekedett is elveinek népszerűsítésére, anyagi erejét meg nem haladó gyakorlati bemutatásokkal (dokumentum és játék-kisfilmek), igazi eredményt attól az időtől várt csupán, amely a fotografálást az általános oktatás megkövetelt és osztályozott tantárgyává avatja s az az ember, aki a fényképezés területén járatlan, éppugy analfabétának számítson, mint az, aki az írásjeleket nem ismeri.

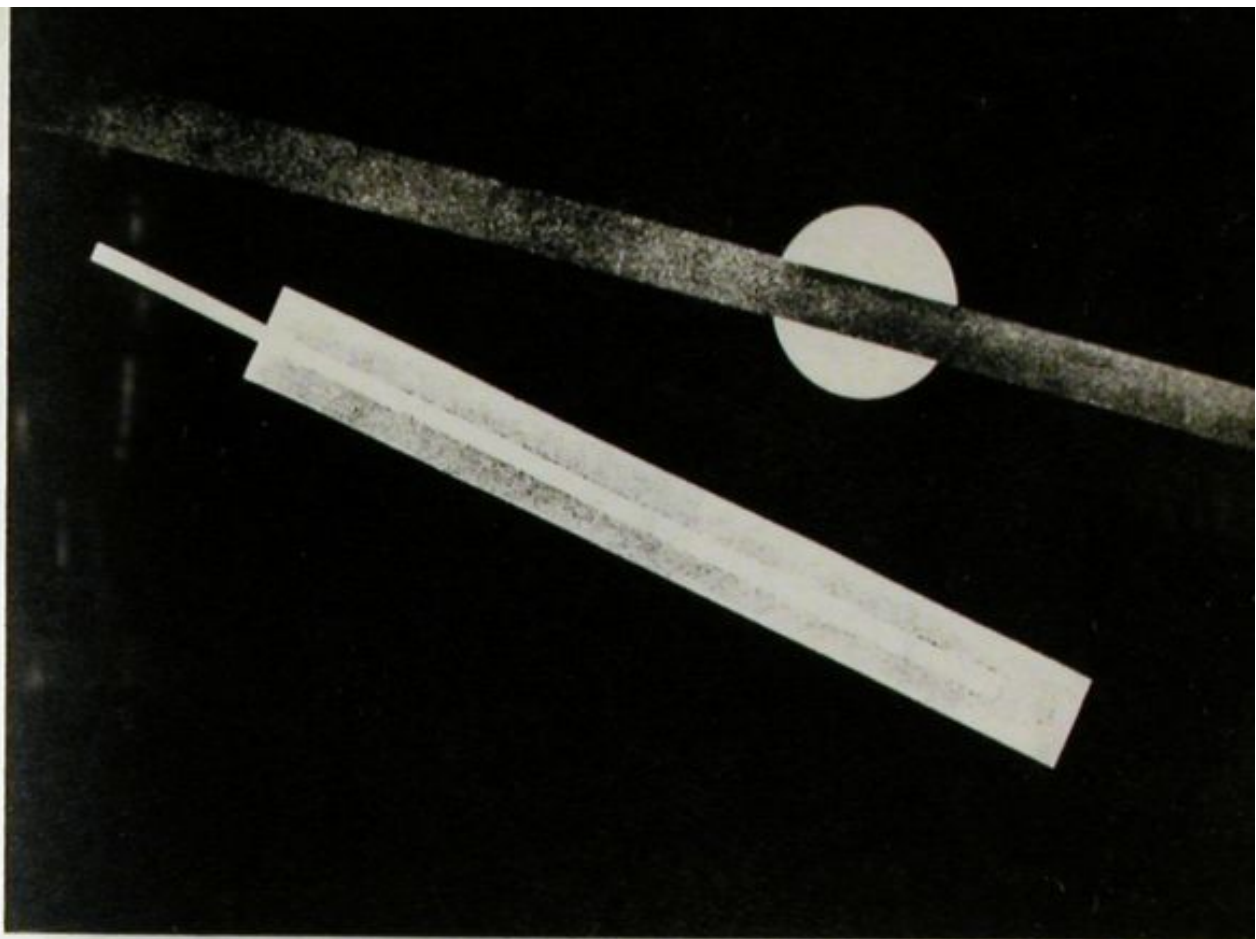
Ma már nem vitatható, hogy Moholy-Nagy legmesszebb tekintő elképzelései is késlekedőknek, maradiaknak tetszenek a technika és a feltalá-

lás megvalósult művészi tettei előtt. Színpadi díszletei alig mások, mint a hagyományos díszletszerkezeteknek csőrácsokra és síma hasábtestekre való egyszerűsítése (Pillangókisasszony, Hoffmann meséi). Filmjeiben (jóllehet a maga írta forgatókönyvekben a dadaista Kurt Schwitters romboló merész-ségére támaszkodott), a szimultán megjelenítésen s a montázson túl, csak a fejekre vetített éles, vagy oldott fényalakzatok gondolatközléséig jutott csak el.

Maga is érezte kísérleteinek elégtelen voltát és azt, hogy a számára elérhető anyagi keretek között minden fáradozás csak szerény és csak rész-eredményeket érhet el. Visszatért tehát ismét az ecset és a festékek használatahoz (1934-ben). Indokul nagyon érdekesen érvelt. Rámutatott, hogy az újdonság érdekében írásos programokat szerkesztett, kiáltványokat küldött szerte a világba s ígéreteket tett az ifjúságnak.

Az ifjúság azonban joggal számon kérheti, hogy a követelések miért csútlak el s az ígérek miért maradtak beváltatlanok, holott az ifjak szinte kötelezettséget vállaltak a gondolatkör továbbépítésére s a követelések továbbterjesztésére.

Meg kell tehát vallani, hogy a nagyszabású "fényarchitektúra" teljes kifejlesztésének megöklője az az anyagi függés, amelyet a szükséges tőke jelent. Amíg a festő néhány ecset és festéktubus birtokában valamely szerény műteremhelyiségben is teljes hatalmu alakító és formaképző, addig a fény- anyaggal tervező művész a technikai kivitel segédeszközeinek rabszolgája, következésképpen játszólabdája valamely véletlen juttatta pénzes pártfogónak. De játszólabdája lehet a "technikai kivitel" szakembereinek is akik nemritkán hangsúlyozzák, hogy a művész csak *érzéseit és sejtéseit* adja a teljesítményhez. A kivitelben csak árthat a művész közvetlen szakértelme és közreműködése. Mintha a régi nagy mesterek a dómépítők, Giotto, Leonardo, Michelangelo, Raffaello esetében nem az lett volna a főérték, hogy teremtkép-



**Moholy-Nagy egyéb munkáiból:**

„p” konstrukció, 1920 (kollázs)

Konstrukció, 1922 (litográfia)

Drótplasztika

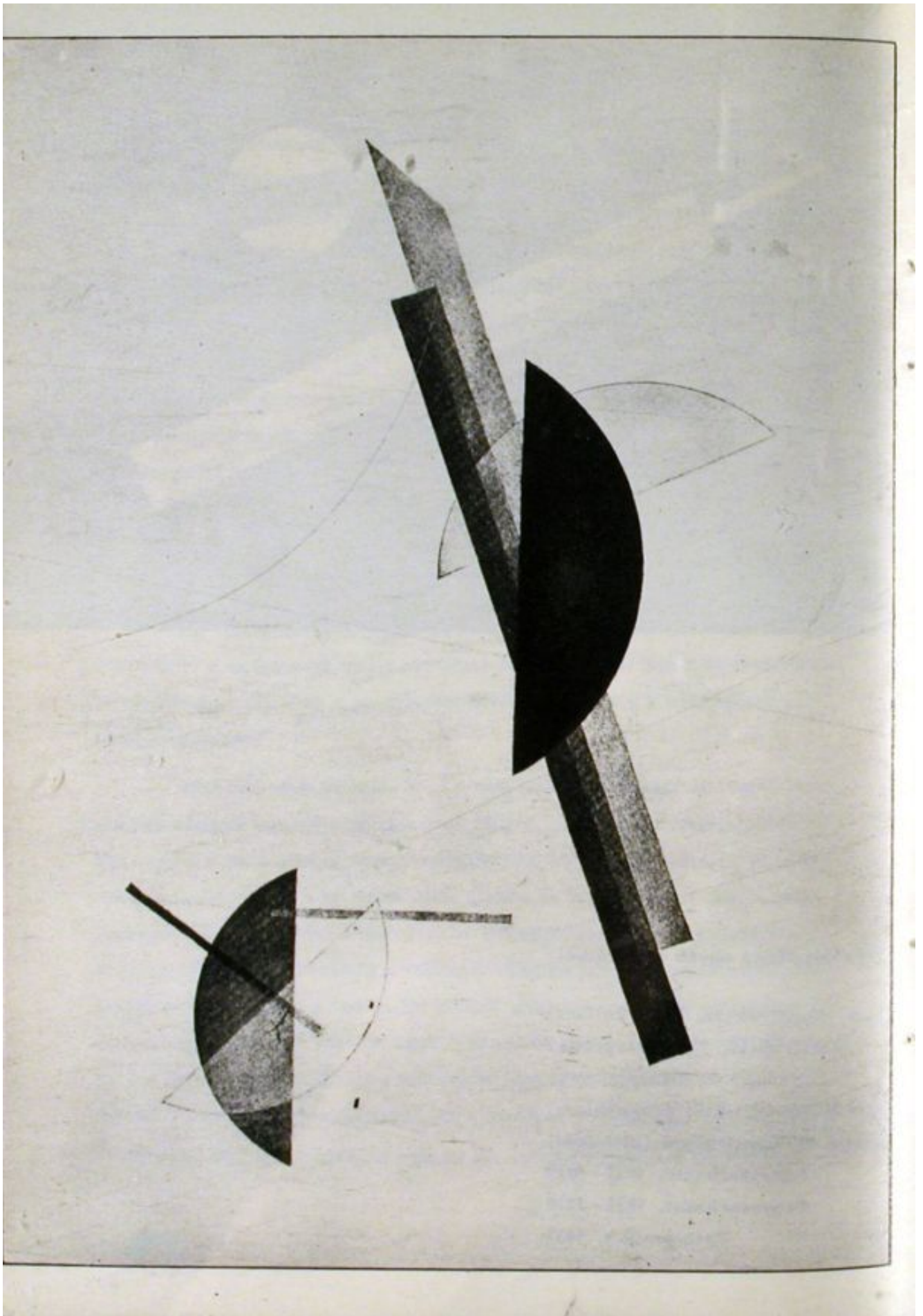
„al 2” konstrukció (alumínium)

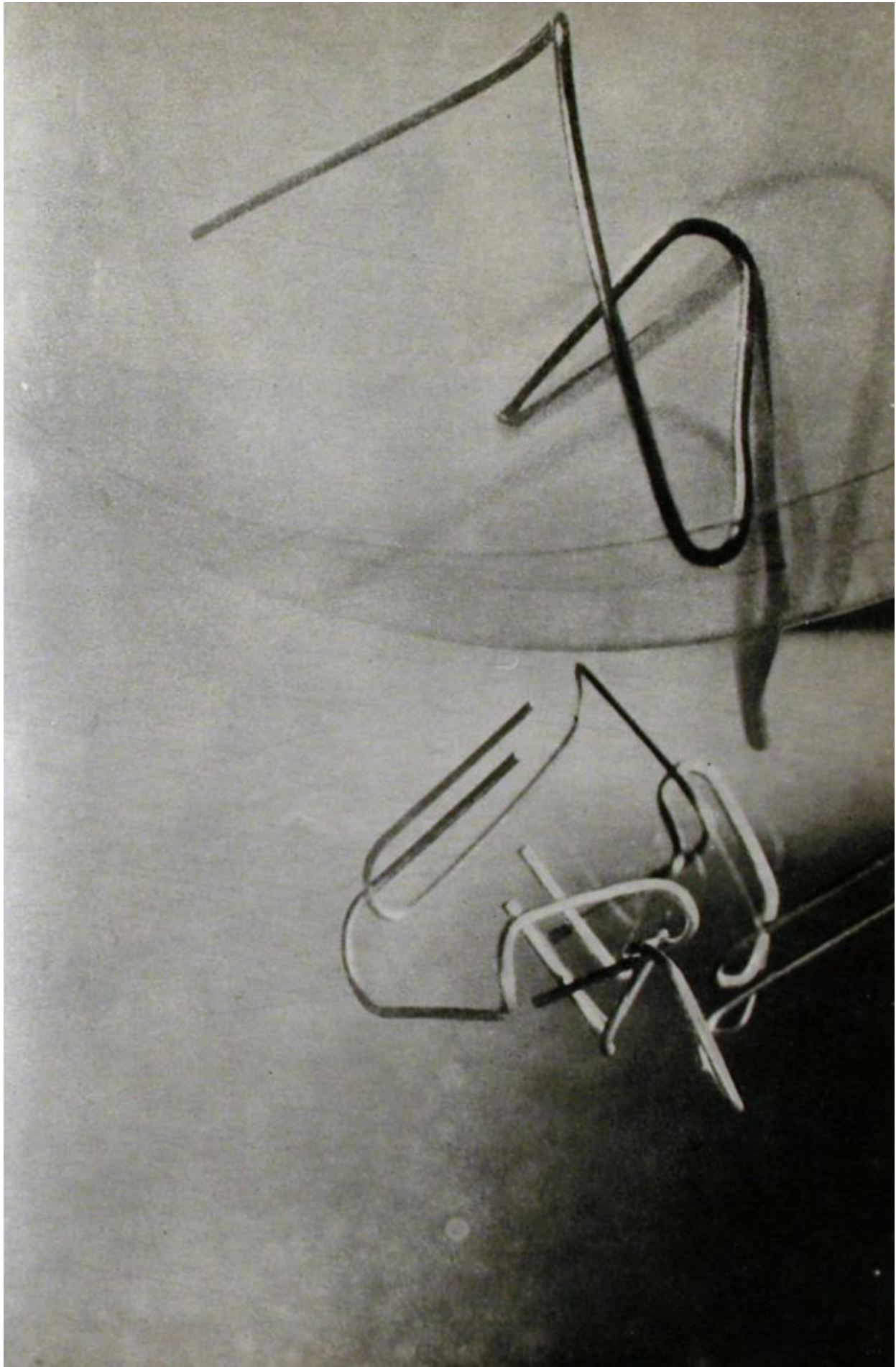
„cel 4” konstrukció (celluloid)

Fényszerkezet, 1922—1930

Fényszerkezet, 1922—1930

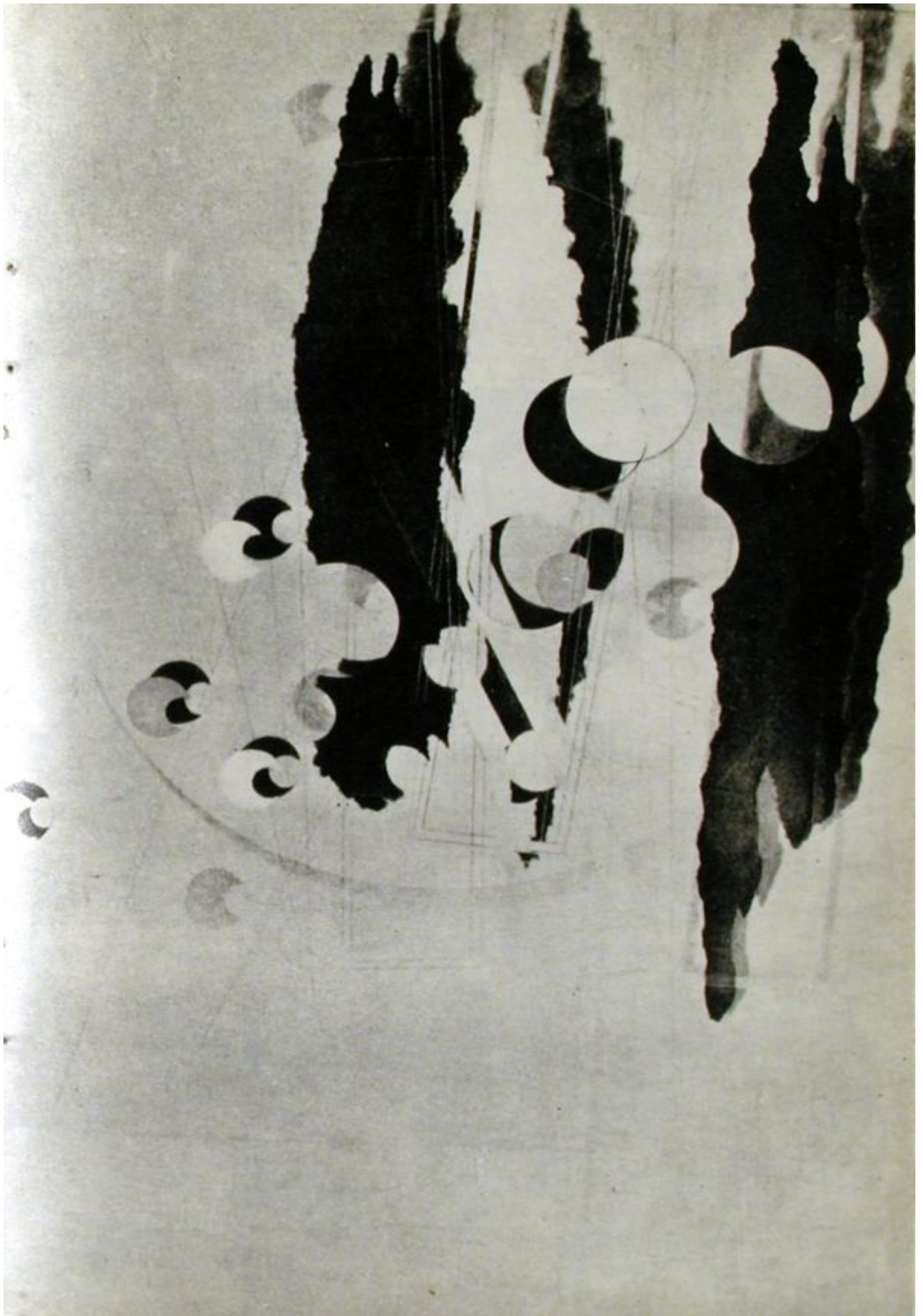
Foto-grafika, 1933

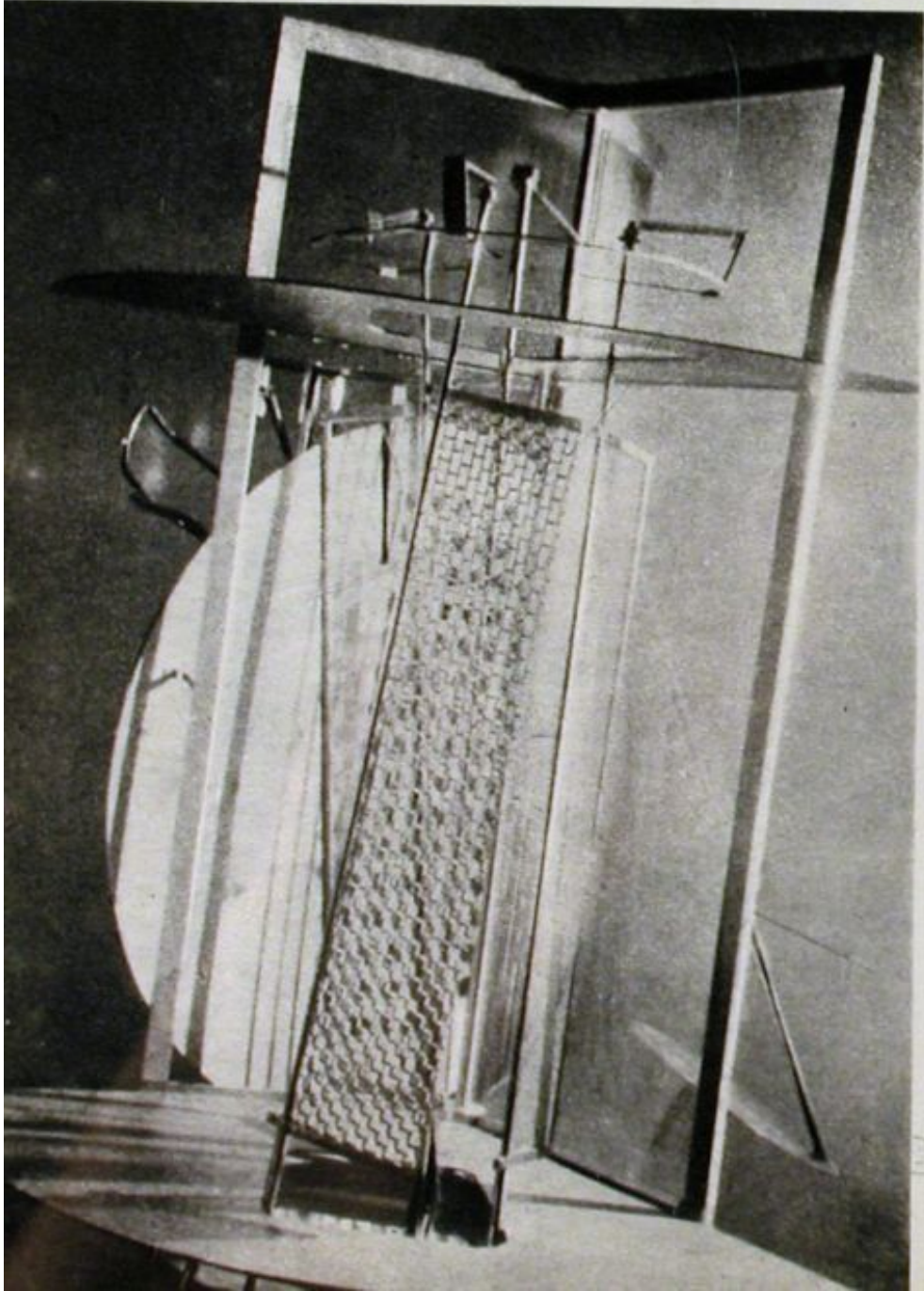


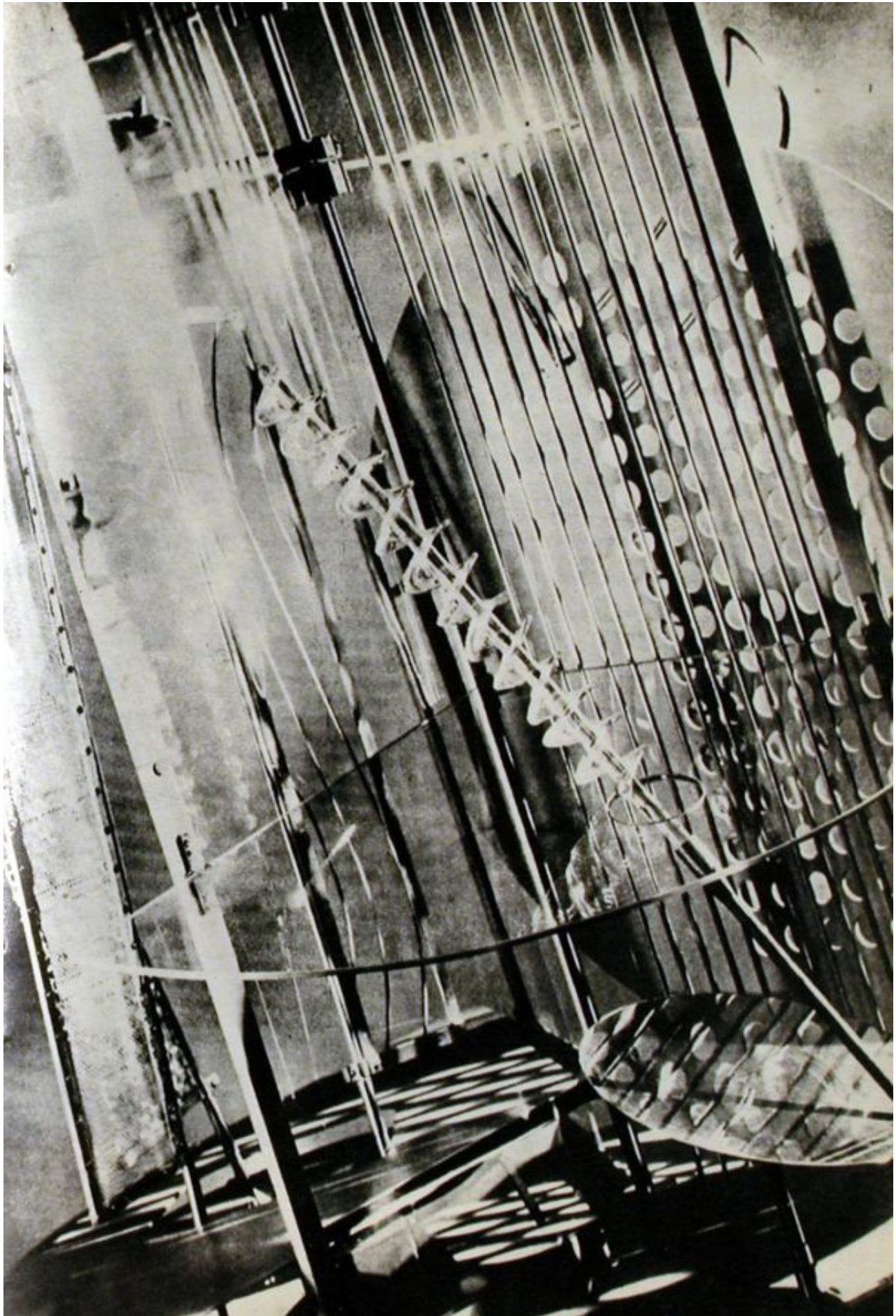


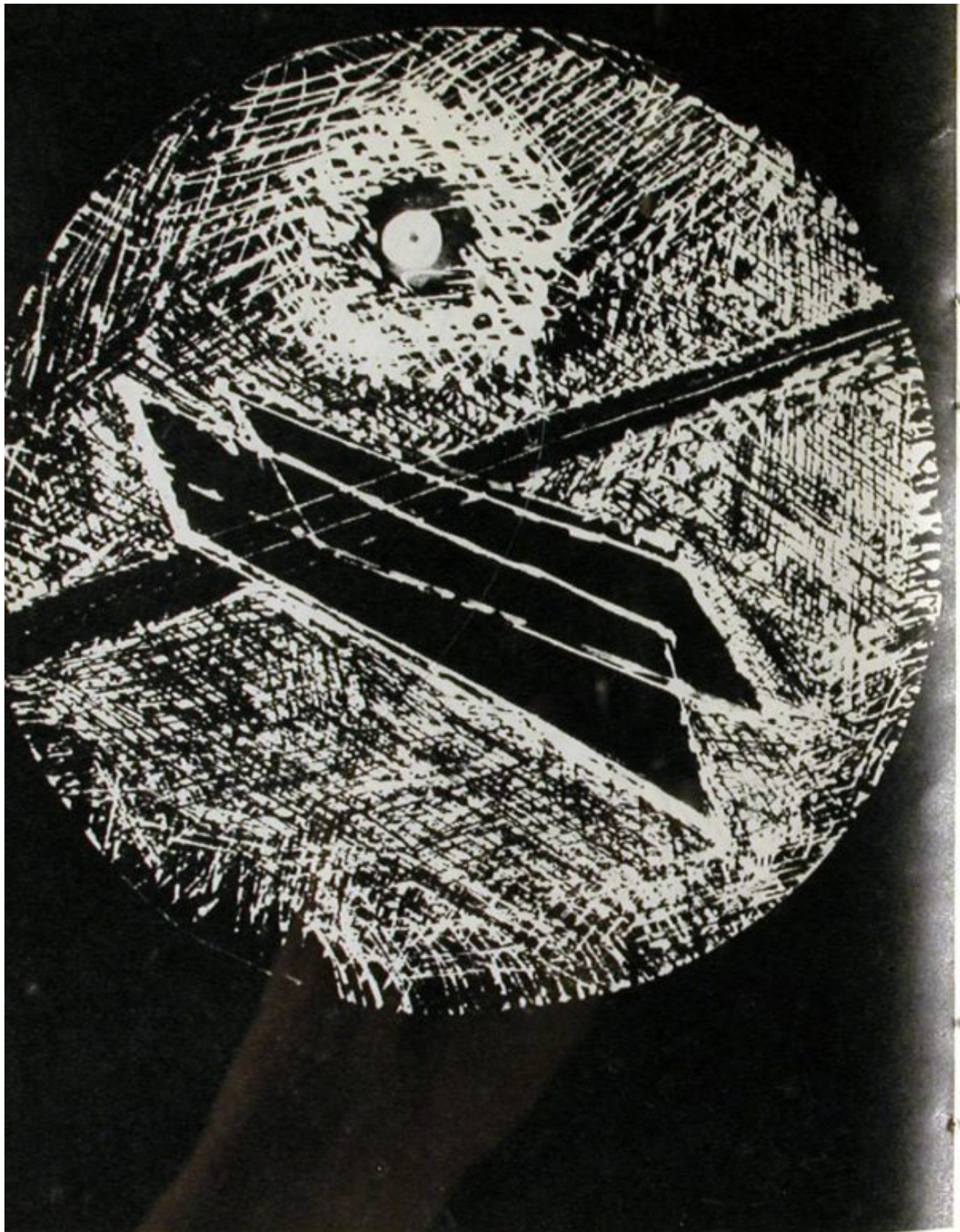












zeletüket éppen a teljes elméleti tudás és a szintén teljes technikai uralkodás serkentették a legmagasabbra. Manapság azonban, még ha ezeket a nehézségeket leküzdené is a művész, megmarad még mindig az a bénító tudat, hogy teljesítményeit nem tudja általánossá propagálni, nem tudja széles tömegeknek bemutatni. Hiába valósítja meg elképzeléseit és álmait, propagatív eszközök híján jégre kell tennie. Az így a magány elszigeteltségére ítélt tervek mellett pedig nem harcolhat a közönség, amely nem ismeri s nem is ismerheti ezeket a terveket.

A művész öt esztendeig 1928-ig maradt meg a "Bauhaus" kötelékében. Gropius ugyanis 1925-ben a weimari hatóságokkal szemben fölmerült nehézségek és nézeteltérések miatt Dessaubába költöztette az intézetet. Azonban itt meg belső viták merültek fel a mesterek között s Gropius megvált az igazgatástól, sőt mester-székétől is. Moholy-Nagy vele tartott abban, hogy maga is odahagyta az intézetet s vándoréletet folytatva csupán festészetének élt. Párizsban, Ansterdamban, Londonban élt hosszabb-rövidebb ideig (1929-1937), majd tengerentúlra költözött s az Egyesült Államokban telepedett meg s építészeti tervezéssel foglalkozott. Mivel a németországi események s az 1939-ben kitört háború eseményei miatt a dessauai "Bauhaus" több mestere - Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Breuer és mások -, szintén az Egyesült Államokban találtak menedékre, Moholy-Nagy az ő segítő közreműködésükkel Chicagóban "The New Bauhaus" (Az új Bauhaus) névvel megpróbálta Amerikában felújítani az egykori iskolaszervezetet. Kiderült azonban, hogy a rohamosan továbblépő fejlődés már időszerűtlenné és korszerűtlenné avította az Európában egykor uttörő intézményt és oktatómódszereit. Moholy-Nagy csak egyéni s jobbadán csak ecsettel és színekkel kivívott sikereket mutathatott fel. A fényképezés területén szintén elmaradt az élvonaltól.

Művészetének alapja mindig a síkon kiterített vonal és mértani síkidom árnyékolatlan helyi színnel kiképzett hálószerkezete maradt. Vonalai

is többnyire összetartva, vagy egymást metszve többszörözött útemes egyenesek s csak ritkán hajlanak meg, vagy öltik magukra a kör, vagy a kúpszeletek ivalakjait. Mégis képszerkezeti határozott térérzéseket keltenek szemlélődikben és a síkidomok a bármikor bekövetkezhető tengelykörtűli, vagy középpontos forgás, tehát háromkiterjedés képzeteit, vagy a koordinált képsíkok közé feszített testábrázolás áthatásait és vetületeit tartalmazzák. Az előkészítő tanműhely vezetése közel kerítette szemléletét a hannoveri Kurt Schwitters sajátos művészetéhez. Schwitters még az 1914-i háboruban mint katona hallott a zürichi Dada mozgalomról s a Café Voltaire művészeinek sajátos multat és jelent romboló magatartásáról. Elveiket elfogadva, maga is gyakorolni kezdte a "Dada" eljárásait, azonban ha lehet, még a zürichieknél is gyökeresebb nihilizmussal. Alkotásainak anyagául kizárólag ipari és művészi tárgyaknak tönkrement, vagy tönkretett hulladékait választotta (merz-izmus).

A "Bauhaus" előkészítő osztályán szinte kizárólagos feladat volt a szakműhelyek hulladékanyagának az artisztikus felhasználása. Nem volt feladat a hulladékokból használható, vagy valamit jelentő, ábrázoló alakzatok kiteremtése, csupán az, hogy az anyagok sajátos felületi és szerkezeti sajátosságait felmutató, hangsúlyozó s valaminő funkcióra alkalmassá válható szerkezeti összességeket, egységeket szervezzen belőlük a foglalkozó kéz. Ez a gyakorlat fordította a mester Moholy-Nagyot a "merz-izmus" felé és képeinek egy része a gubanccá gyúrt fémhuzalok s a különböző fémlapok, fémtömbök és hasábok síklapra szórt tömeg-, vonal-, felület-, tér-, árnyék- és fényviszonylatainak tárgyyszerű, vagy látvánnyá átértelmezett megjelenítése volt.

Fejlődésének erről a pontjáról fordult a fényképezés kizárólagossága felé. Fényképeiben azonban anélkül, hogy a mértani idomok és a ritmizált vonalak rendszerének uralmát elvetette, vagy megtagadta volna, mint

az ellentét erejével fokozó hatás eszközt, az alaktalan (amorf) árnyék és fényfoltoknak juttatott sokszor középponti szerepet. Fényképezésében mint modell elsőrendű szerepet kapott az alakított, vagy véletlen halmazzá kuszálódott különböző (és különféle) fémanyag, amelynek fényelnyelő és visszaverő tulajdonságait, felület és mélységkeltő hatását mesteri módon tudta kiaknázni. De nem kevésbé volt fogékony az eleven, buzgó, vízfelületek, sugarak fényárnyék erejének és játékának kihasználásában. Vízfelvételei csak ritkán anyagszerűek. Ritkán vízfelvételek. Többnyire elvont képalakzatok, amelyekről csak hosszas elemzés derítheti ki eredeti mivoltukat. A víz számára csak fény- és árnyékraktár volt, amely lencséje előtt művészi tehetségének varázsszavára mérhetetlen gazdagsággal tárult meg.

Fotogrammjai jelentéstelen formakompozíciók, amelyeknek hatásalapjuk szinte kizárólag a fény és árnyék szürke-fekete-fehér élesen ellentett, vagy átmenő viszonyítása. Későbbi festményeinek rendszere azonban a fotogrammon nyert tanulságainak színekkel is kibővített értékesítése volt. Emiatt későbbi képei (festményei) sokkal több dinamikus elemet tükröztek mint azok, amelyeket pályafutásának első korszakában, még a fényképezés előtt készített.

Nemzetközi művész volt, sőt egyetemes szándéku. Emiatt került alkotásaiban minden olyan mozzanatot, ami gondolati együttműködést követelt volna s így a külön nyelvű, külön érzésű, külön gondolkodású embereket elválasztotta volna. Elvont formáinak, mértani alakzatainak, összekötő vonalútemeinek viszont hite és meggyőződése szerint összekötő, összefogó hatása volt.

Hazájába nem tért vissza többé, műveit sem küldte kiállításokra. Eredményeit a széles nagyvilág fórumain mutatta be, sikereit ezeken aratta. Művei majd minden jelentékeny európai és amerikai képtárban sokadmaguk-

kal feltalálhatók. Fejlődéstörténeti jelentőségére az újonnan megjelenő művészettörténeti kézikönyvek és összefoglalások egyre nagyobb nyomatékkal mutatnak. Mégis, vagy talán éppen emiatt, korai halála nemcsak a nemzetközi művészet fájdalmas vesztesége, de nekünk is külön gyászunk, amelynek kegyeletes adója ez a róla való rövid emlékezés.

Kampis Antal

### YOUSUF KARSH

Kevés fotóművész mondhatja el magáról, hogy modelljeit korának legnagyobb emberei közül válogatja ki. Karsh azonban kezdettől fogva azt a célt tűzte maga elé, hogy olyan egyre bővülő galériát állít fel, amelyben azok képei kapnak helyet, akik a XX. század szellemi, gazdasági és politikai irányát egyéniségükkel szabják meg. Kissé talán a történelemnek akarja megőrizni arcukat, emberi tulajdonságaikat. 1933-ban, ottawai (Kanada) stúdiójában kezdte meg e galéria felállítását, mely egyben első műterme is volt, és azóta a város idegenforgalmi nevezetességévé vált.

Nagy művészi sikereket könyvelhet el magának az egykori orvostanhallgató. Ezeket a sikereket, melyek biztosították számára a legszélesebb körű elismerést, nemcsak páratlan jellemábrázoló képességének és fölényes technikai felkészültségének köszönheti, hanem annak is, hogy képes modelljeit olyannak ábrázolni, ahogyan azok az emberek a nagyközönség képzeletében élnek. Talán egyedül ő tudja mindezt megoldani úgy, hogy portréi a legnagyobb mértékben hitelesek emberileg is. Sohasem törekedett arra, hogy arcképeit modelljeinek előnyös tulajdonságaiból építse fel, mégis képei mindig elnyerték az ábrázolt személyek tetszését is.



Mindezt igen érdekes módszerrel éri el. Repülőgéppel váratlanul megjelenik a kiszemelt híresség környezetében, de néhány napig, vagy hétig nem is lép személyes érintkezésbe vele. Pincérekkel, kereskedőkkel, inasokkal beszélget, véleményeket és anekdótákat gyűjt az illetőről, követi sétáin, figyeli a sportpályán, vagy a hangversenyteremben. S ha végre megismerkedik vele, már sokkal jobban ismeri, mint azt az illető sejtí. De még ekkor sem kezd mindjárt hozzá a fényképezéshez. Igyekszik minél több oldalról, minél jobban megközelíteni modelljének belső világát. Amikor végre elérkezettnek látja az időt a fényképezésre, számtalan találékony ötlettel teremti meg azt a lelkiállapotot és arckifejezést, testtartást, amelyet a legkifejezőbbnek talál. Ilyenkor a kéz- és testtartásra legalább olyan gondot ügyel, mint az arckifejezésre. És mindezt a legaprólékosabban kidolgozott fényhatásokkal emeli ki, önti végleges formába.

Valamennyi, ma már világhírűvé vált portréján olyan tömör, szinte a végletekig leegyszerűsített egyéniséget állít elénk, hogy később találkozá az illető nevével, akaratlanul is az az ember jut eszünkbe, az az ember él már bennünk, akit Karsh portréjáról ismertünk meg. Pablo Casals és Churchill, G. B. Shaw és Jan Sibelius szinte el sem képzelhető másnak, mint amilyenek őket Karsh ábrázolta.

Munkásságának művészi értékét egy időben sokan kétségbe vonták. Reklámhajhászást és a közönség igényeinek szolgai kielégítését látták abban, hogy Karsh csak igazán neves embereket fényképezett, mégpedig lehetőleg úgy, hogy a képen ábrázolt egyéniségük többé-kevésbé megfeleljen a róluk alkotott, köztudatban élő elképzeléseknek. Főleg ez utóbbi törekvése volt az, amely sok vitára és támadásra adott alkalmat, hiszen ez könnyen lehet engedmény a jellemábrázolás hitelességének eszmei és művészi értékéből.

Ma azonban, amikor Karsh életműve több szempontból is kialakult-

nak tekinthető, e viták is elcsendesedtek. Korábbi képeinek művészi értékét az idő igazolta. Azok az emberek, akiket galériája számára fényképezett, ma már nincsenek mindannyian az élők sorában és munkásságukat, hatásukat és életüket azóta már áttekintettük, értékeltük. De akár annak idején míg élt, került a kezünkbe E. Hemingway vagy G. B. Shaw portréja, akár most nézzük meg e képeket: őszinte, hiteles ábrázolásnak érezzük, a közben eltelt idő sem tudott felszínre hozni hamis, üres pózt az aktualitás máza alól.

Meg kell említenünk Karsh néhány életrajzi adatát. A művész örömmény származása, 1925 óta Kanadában, Ottawában él. Sebész szeretett volna lenni, de nagybátyja George Nakash, akinél az első időben otthont talált, gyakran elvitte magával egy montreali filmstúdióba, ahol a nagybácsi operatőr volt. Karsh érdeklődése a fényképezés felé fordult, és Garo bostoni portréfényképészhez került tanulni. "Több emberismeretre tettem szert, mint technikai tudásra", - mondja kissé kesernyésen egykori mesteréről. 1933-ban nyitotta meg első saját stúdióját, amelyben azóta is dolgozik.

1941-ben, amikor Churchill, Nagy-Britannia miniszterelnöke látogatást tett a kanadai parlamentben, Karsh megkérte, keresse fel őt műtermében. A később szokásává vált környezettanulmányra itt nem volt ideje és alkalma, nem tarthatta fel sokáig az államférfit, ezért a szokásos módon tette meg a fényképezés előkészületeit. Ám Churchill arckifejezése sehogyan sem hasonlított arra a vérmes és sokszor dühös szónokéra, akit Karsh a parlamenti üléseken látott és megszokott. Merész ötlettel a hagyományos szivarját szívó politikushoz lépett - és a szivart hirtelen mozdulattal kikapta a kezéből. Churchill meghökkent és méltatlankodó arc- és kézmozdulatot tett - Karsh exponált. A kép világhírű lett.

A művész ma 54 éves. Több könyve jelent meg: *Faces of Destiny* (A sors arcai), *This is the mass* (Ez a mise), *Portraits of Greatness* (Híres portrék). Majdnem valamennyi könyvében azokat a portréit jelenteti meg, amelyek az ottawai galéria számára készültek.

Karsh képeinek esztétikai igényű elemzése nem lehet e rövid írás feladata, néhány gondolatot azonban szükségesnek tartok elmondani ahhoz, hogy Karsh munkásságát körvonalazni lehessen.

Képeinek talán legnagyobb értéke a pontos és mély jellemábrázolás. Az egyéniség legjellemzőbb vonásait emelve ki, a vélegtekig leegyszerűsítve komponálja meg a képet, úgy, hogy portréi sohasem egy pillanatnyi lelkiállapotot tükröznek, hanem - mintegy összesűrítve - az egész embert. Olyan mozdulatokra, arckifejezésekre építi fel a képet, melyek szinte az egyéniség jelképévé teszik az arcot. Jan Sibeliusról készített arcképe pl. olyan megjelenítő erővel állítja elénk egy zeneszerző hallatlanul érzékeny lelkét, őszinte hitét a művészetben, hogy úgy érezzük, jobban ismerjük őt, mintha életrajzát végigolvastuk volna. Ismerősünnké válik, tudjuk, hogy milyen ember lehet. Az emberábrázolásnak ez a mély realizmusa, a lényeg kiemelésének világos egyértelmősége és biztonsága teszi Karsh képeit olyan hallatlanul tömörre, kifejezővé. Ahogyan ő mondja: "Életművem... e személyek belső világát, karakterét megmutatni képeimmel."

Jelentős szerepet kap képein a test- és kéztartás, ugyanolyan gondal keresi a legjellemzőbb mozdulatot, mint a legjobbnak vélt arckifejezést. Az egyéniség, a jellem megnyilvánulásait utolérhetetlen biztonsággal tudja egy-egy mozdulattal kifejezni. G. B. Shaw portréján az író egész testtartása, kissé furcsa kézmozdulata sok mindent mond el róla. Karshnak ez a képessége jellemábrázoló készségét árnyaltabbá, kifejezőbbé teszi. Rengeteg kéztanulmányt készített és Thomas Mann egyik hozzá írott levelében elragadtatással szól e képek kulturáltságáról és realizmusáról.

Mestere a világitásnak, melyről azt mondja, hogy "ez a portréfényképész fő eszköze és ebből sohasem tanulhat eleget." Mindig kísérletezik és kerüli a megszokott, sablonos világitást: a fényhatásokkal egyértelműen emelik ki a jellemző vonásokat, amelyre képét felépíti. Egyszerű, az

arccal és egyéniséggel harmoniában álló világítást keres. A képein a fény sohasem válik öncélú formai játékká, a fény- és árnyékhatások mintaszertü plaszticitást, természetességet mutatnak. Nagyon gazdaságosan használja ki a világítás adta lehetőségeket, akár reflektorral, akár - mint színes képeinél - villanó lámpával készíti a felvételt.

Portréi mindig reálisak, de talán nem a megszokott értelemben vett realitásukkal vívták ki alkotójuknak az elismerést. Ezek a képek kicsit a halhatatlanság dokumentumai, nem annyira tulajdonosuk hétköznapi tulajdonságait akarják megörökíteni, mint inkább azokat a lelki, jellembeli és emberi vonásaikat, amelyek ismertté tették nevüket, amelyek rányomták bélyegüket a munkásságukra és amelyek révén valamilyen irányban hatást gyakoroltak korunk szellemi, politikai életére. Talán ez a magyarázata annak, hogy Karsh képei mindenki számára olyan könnyen érthetők és élvezhetőek, hiszen ezeket a személyiségeket egyébként mi is azokból a tulajdonságaikból, abból az emberi magatartásukból ismerjük és ítéljük meg, amelyeket Karsh emel ki a róluk készített portrékon.

Igy a hitelesség kérdése is más megvilágításba kerül, és tisztázódik, ha meggondoljuk, hogy Karsh ezeken a képeken nem a mindennapi, a "magán"-embert örökíti meg, nem az apró emberi gyöngék és erények ötvözetének arányát keresi, hanem azt az embert, aki a világ előtt mint XXIII. János pápa vagy Brigitte Bardot áll. Azokat a vonásokat kutatja, amelyek azá tették az illetőt, aminek az emberiség, vagy a történelem ismeri. Ilyen értelemben viszont nyugodtan állíthatjuk, hogy képei hitelesek, hűek, sőt emberileg sem hamisak soha. Az egyéniséget a nagyközönség előtt ismert tulajdonságok felől közelíti meg, de mindig eljut az emberig. Képei művészi értékének ez a legfőbb alapja, tovább gazdagodva azonban a kép formai kompozíciójának, mértéktartó fény-árnyék egyensúlyának művészi szépségével, néha megdöbbentő tökélyével. Képei igazi esztétikai élményt nyújtanak és művészi színvonaluk kiemelkedő helyet biztosít számukra a fotóművészet legjobb alkotásai között is.

Lőrinczy György



Az 1963 II. negyedévi  
KÉPSORPÁLYÁZAT EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1963. szeptember 27-én hozott döntése értelmében:

I. díjat (2000 Ft) nyert **B e r e k m é r i Z o l t á n** "Egy öregasszony házatája" c. képsora.

II. díjat (1500 Ft) nyert **K u n F e r e n c** "Cigányportrék" c. képsora.

III. díjat (1000 Ft) nyert **K ó n y a K á l m á n** "Mauthausen" c. képsora.

Nívódíjat (500-500-500 Ft) nyert **M a r k ó Ö d ö n** "Karakterfejek",

**M i h a l e c z L a j o s** "Új lakótelep", **T o k a j i A n d r á s** "Nyugdíjasok" c. képsora.

## TARTALOM

	Oldal
Kerny István	3
 <b>Esztétika</b>	
Hevesy Iván:	
Egyéni stílus, nemzeti stílus, korstílus a fotóművészetben	5
Nemes Károly:	
Alkotómódszer a művészetben I.	31
Bauer György:	
A fotóművészet néhány sajátos esztétikai problémája. - III. Forma és technika a fotóművészetben	47
 <b>Kitekintés</b>	
Rozgonyi Iván:	
Dramaturgiai leletek egy Hamlet-képsorban	57
Nemeskürty István:	
Kép, idő, mozgás. - Megjegyzések a film sajátosságának kérdéséhez	61
 <b>Fórum</b>	
Tarcai Béla:	
A miskolci Nemzetközi FOTOSZALON tanulságai	73
 <b>Fototörténet</b>	
Fejős Imre:	
Fényképezőművészetünk történetének vázlatja. - I. A daguerro- típus kora	83
Kampis Antal:	
Moholy-Nagy Lászlóról	91
Lőrinczy György:	
Yousuf Karsh	108

Könyveinkről

Hevesy Iván:

Gink Károly /Beszélő tájak ..... 113

Lapszemle ..... 117

---

KÉPEK SZERZŐI:

Réti Pál (8. o.), Markó Ödön (16. o.), Görzig, Herbert - Nádor Ilona -  
Gankin, M. - Bojár Sándor (32. o.), Féner Tamás (56. o.), Manesse,  
Rudiger - Busch, Wilhelm - Brueghel, id. Pieter - Elzenstein (rendező) -  
de Sica (rendező) - Jean Renoir (rendező; 64. o.), Inkey Tibor (80. o.),  
Moholy-Nagy László (96. és 104. o.), Karsh, Yousuf (112. o.), Koncz  
Csaba (128. o.).

+

Az 1963. I. negyedévi képsorpályázat itt megjelent anyagához tartozik  
Nagy Zoltán "A templomszolga" c. képsora is, amelyet a Fiatalok  
szemléje c. rovatunkban, a szerzővel foglalkozó cikk keretében fogunk  
közölni.



# FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ



## FÉNYKÉPMŰVÉSZETI TÁJÉKOZTATÓ

1963

V-VI

Magyar Fotóművészek Szövetsége

Budapest

**Szerkesztőbizottság:**

Nemes Károly

Révai Dezső

Rozgonyi Iván

**Szerkesztő:**

Rozgonyi Iván

Sikeresnek mondható szakirodalmi pályázatunk valamennyi díja fiatal szerzőt avatott. Tanulmányaik közlésekor ezt nem mentségükre jegyezzük meg. Inkább nyomatékaul annak, ami gondolataikban kortársi és közös.

Egy olyan pillanatban, amikor a fotográfiát a mó-  
hó terjeszkedés láza, a münemi korlátlanság vágya  
hevíti és gazdagítja új eszközökkel, új szerzőink -  
közülük itt most Lőrinczy György és Bence György -  
az új eszközöket gyanakvással szemlélik, a gazdago-  
dást veszteségként könyvelik el; - lehet ez norma  
vagy dogma, mindenképp tárgyalható dokumentum.

Lapunk tiszte, hogy ilyen kérdésekben az ellen-  
vélemények közlekedő edénye legyen. Hadd végezze  
el itt, jó mederben haladva, minden eleven áramlat  
a ráeső munkát.

### A SZINES FÉNYKÉPEZÉS ESZTÉTIKÁJÁNAK ALAPJAI

A Magyar Fotóművészek Szövetsége szakirodalmi pályázatán  
I. díjjal kitüntetett tanulmány

"We live and see in a World of color,  
why not photograph in color?"

E. Elisofon LIFE

"Szines világban élünk és látunk, miért ne fényképezzünk szinesen?"

A szines fényképezés esztétikai problémái ma még annyira tisztázatlanok,  
hogy legtöbbször vagy kerülnek az állásfoglalást az ezzel kapcsolatos kérdések-  
ben, vagy - radikális megoldáshoz nyulva - teljes egészében elvetik a szí-  
nes fényképezést, mint művészi feladatok megoldására alkalmatlan techni-

kai bravurt. Nagyon jól érzékelhető ez a tendencia korunk talán legismer-  
tebb fotóművészeinek, Henri Cartier-Bressonnak véleményében és munkás-  
ságában; ő ugyanis a színes fényképezést mereven elutasítja és kizárólag  
fekete-fehér képeket készít, a problémák provizórikus áthidalását sem ki-  
séreelve meg.

Ugyanakkor azonban egyéb tényeket sem hagyhatunk figyelmen ki-  
vül. A legtöbb kiváló fotóművész - ha esetleg nem is foglal határozottan ál-  
lást - rendszeresen fényképez színes anyagra és nem ritkán világszerte el-  
ismerő visszhangot vált ki egy-egy alkotása. Másrészt a legnagyobb képes-  
lapok, fotóművészeti folyóiratok és egyéb kiadványok is rendszeresen és  
- fel kell erre figyelnünk - egyre nagyobb számmal közölnek színes képeket,  
és ez a tény a nyomdatechnika fejlődésén kívül a közönség: az emberek  
ilyen irányu igényének növekedésére mutat. És ez az igény valóban fennáll,  
akkor is, ha művészi szinten történő kielégítése ma nem mondható egyér-  
telműen pozitívnak vagy negatívnak, és semmi esetre sem problémamen-  
tesnek.

Milyen okok készítetik végül is ellentétes állásfoglalásra a közönsé-  
get és az alkotók egyik - talán nagyobb - csoportját ebben a kérdésben? Két  
indok látszik kézenfekvőnek. Az egyik az, hogy ma sincs megoldva a foto-  
művészet alapjait érintő számos alapvető esztétikai kérdés, hiszen a fény-  
képezés feltalálásától hosszú időnek kellett eltelnie ahhoz, hogy szinte csak  
napjainkban kezdjen igazán önálló művészetté válni és kialakuljon a művé-  
szettel szemben támasztott igények és a speciális művészettel szemben tá-  
masztott igények és a speciális művészeti ág saját lehetőségeinek egyensuly-  
ba jutása révén - önálló területe és formanyelve. Ebben a konstellációban  
jelentkezett egy olyan új technikai vívmány, mely számos társához hason-  
lóan megszületett, mielőtt még pontosan kijelölhetjük volna helyét és a  
benne rejlő lehetőségek tudatos és maximális kihasználásának módját. Így a

fotóművészet önmagában is súlyos problematikájával terhelt, az előreszaladó technika által világra hozott színes fénykép érthetően túl sok megoldásra váró kérdést hozott magával és ezzel számos akadály gordúl egy jól kiépített esztétikai normál által szegélyezett úton való művészi alkalmazása elé. Másrészt még technikai mutatói sem tekinthetők véglegesen megoldottnak. Minden bizonnyal jórészt fentiekben található meg a színes fényképezéssel szemben táplált előítélet csirái.

A másik indok, mely a nagyközönség pozitív állásfoglalását magyarázza meg, egyszerű és magam is számtalanszor hallottam ilyen irányú kérdéseimre kapott válaszként, hogy ti. miért kedvelik a színes képeket: "mert szinte él rajta minden", vagy egyszerűen "mert szép". Vagyis olyan eszközt látnak benne, mely az eddigieknél több realitással képes megjeleníteni számukra a valóságot. Röviden: valószerűbbnek érzik, mint a fekete-fehér fényképet. Másrészt teret kap szépérzéküknek a színérzéken keresztül való kielégülése is, ez magyarázza, hogy szépnek érzik; egyszerűen azért, mert színes.

A fotóművészet esztétikája ma még nem egyértelmű, nem alakult ki véglegesen. Ezért azok a kísérletek, melyek a színes fotó esztétikájának kialakítására irányulnak, nem léphetnek fel a teljes megalapozottság és a végleges megoldás igényével. Az egyre nagyobb teret hódító színes fényképezés azonban sürgető igényt jelent minden ilyen irányú kísérletre, még akkor is, ha ettől csak részeredmény várható.

Természetesen mindez a jelen tanulmányra is vonatkozik.

## I.

A színes fényképezés teljes problémakörét részletesen tárgyalni egy aránylag rövid tanulmány keretén belül lehetetlen, ezért azokat a kérdé-

seket emelem ki, amelyek alapvető fontosságuk az egész téma szempontjából.

A fentiek előrebocsátása után a következőkben foglalom össze azt, amit tanulmányomban bizonyítani kívánok:

A színes fényképezés a jelenségek átfogóbb, teljesebb ábrázolásához nyújt lehetőséget, mint a monochrom ábrázolás.

Ez azonban csak akkor valósítható meg művészi színvonalon, ha saját, önálló esztétikára támaszkodik, erre a következtetésre kell jutnunk, ha számba vesszük, mennyi elfogult nézet korlátozza a gyakorlatban a színes fényképezés művészi fejlődését. A színes fényképezés autonóm esztétikája megfogalmazható, legalábbis alapelveiben, de csak egy módon:

elfogadjuk azt a tényt, hogy gépies hűségű színrögzítéssel kell ábrázolnunk, nem pedig szabadon alkalmazott, "festői" színekkel, mivel a foto egyéb gépies rögzítésű képelemei között nincs okunk kivételt tenni éppen a színekkel. Tehát valamely érzelmi vagy esztétikai hatást sem áll módunkban tetszés szerinti színekkel érzékeltetni, ehelyett a valóságos színeket kell úgy csoportosítani, hogy az azok egymás közötti viszonyára esetenként érvényes szinten, lélektani törvények váltsák ki a megfelelő hatást. Vagyis a megfelelő színharmónia-törvényt alkalmazzuk ott, ahol a festő ugyanazt szabadon választott színekkel teszi.

Ha mindezt a továbbiakban sikerül bizonyítanom, ez azt jelentené, hogy gépiesen hű színrögzítés esetében is levezethetők olyan esztétikai elvek, amelyek a műfaji önállóságot művészi színvonalon képesek biztosítani. Alkalmazásuk jelentősége inkább a műfaj önállósításában, nem pedig módszertani részletek megoldásában van.

Szükségesnek tartom még előljáróban hangsúlyozni, hogy eleve el

kell vetni azt a - könnyebb - megoldást, hogy más művészeti ágak (festészet) saját kifejezőmódjukhoz simuló kész esztétikai elveinek átszűrésével, egyszerű transzponálásával kísérletezzünk, mivel így az idegen, disszonáns elemek beolvasztásával éppen önállóságát tesszük ki veszélyeknek. Tisztán kell látnunk, hogy sohasem teremthetünk a színes fotóművészet számára önálló, a műfaj lehetőségeinek maximális kihasználására képes esztétikát akkor, ha "testidegen" elemekből próbáljuk azt átépíteni. Olyan alapokig kell visszanyulnunk tehát, melyek még a színek valamennyi felhasználási területén érvényesek és érintetlenek valamely művészeti ág behatásaitól. Ezeket az alapokat a fizikai, élettani és lélektani konkrétumokban találjuk meg és belőlük kiindulva, kizárólag csak a fotóművészet szemszögéből mérlegelve, láncszemenként kell összeötvözni a színeket a fotóval, kezdve az első lépésről-lépésre haladva az esztétikai kategóriákban való egyesítésig. Csak így lehet összhangba hozni ezeket az alapvető törvényszerűségeket a fotóművészet specifikus normáival (ahogyan azt a többi művészeti ág is tette a maga esetében), és ha sikerül ezt megoldani anélkül, hogy bármelyikük is csorbulást szenvedne, olyan szintézis valósítható meg, melynek végső, esztétikai vetülete már biztosítani képes a színes fotóművészet autonómiáját.

És végül is ennek az életképes, másoktól független esztétikai autonómiának a megteremtése a cél.

## II.

A fizikai, fiziológiai és pszichikai alapokat elemezve mindenekelőtt le kell szögezni, hogy részben azonos, és részben különböző törvényszerűségek érvényesülnek a valóságban és a képen előforduló színegyüttesek szemlélésekor. Ezért, ha az ilyen színegyüttesek valóságból a képre való átvitelének folyamatát vizsgáljuk - mert tulajdonképpen erről van szó - indokolt, hogy lépésről-lépésre haladva kísérreljük azt meg; a következők szerint:



1. A valóság, a természet színeinek törvényei, lélektani sikon jelentkező hatások.
2. A természetben előforduló színek fototechnikai eljárással való átviteli lehetőségei festékszínre, a rögzítés szintani problémái.
3. A kész fényképen szereplő színegyüttesek törvényszerűségei.

1. A természet színei úgy jönnek létre, hogy a tárgyak a felületekre eső fehér fény egyes meghatározott hullámhosszúságu tartományait abszorbeálják, a megmaradt különböző hullámhosszúságu sugarakat reflektálják, és ez utóbbiak keveréke szemünkben meghatározott színérzetet kelt. Ezért a természetben előforduló színek optikailag legtöbbször igen bonyolult keverékszínre. Így szinte számtalan színárnyalat jön létre. További kombinációk keletkeznek a színek különböző mértékű denzitása, fehér, illetve fekete tartalma következtében, vagyis a telt színeken kívül egész sor világosabb, illetve sötétebb árnyalata van ugyanannak a színnek, elsősorban a megvilágítás erősségétől és a reflektáló felület strukturájától függően.

A természetben azonban, bár számtalan színárnyalat található, azok korántsem kerülhetnek egymás mellé esetlegesen, bármilyen kombinációban. Mindig csak meghatározott, bizonyos szempontokból harmónikus színegyüttesek lépnek fel. Melyek azok a fizikai tényezők, melyek meghatározzák, mintegy harmonizálnak egy-egy színegyüttest?

A dolgok földrajzi, térbeli és időbeli csoportosulása. - Meghatározott - és más - színek jelenléte tapasztalható a trópusi tájon és az Antarktiszon. Más színekből tevődik össze egy városi utca képe, egy illatszerüzlet kirakata vagy egy dolgozószoba. Ismét más színek jellemzők egy őszi és egy tavaszi erdőrészletre, vagy egy hangversenyteremre délelőtt, illetve este.

A megvilágítás motiváló hatása. - A megvilágító fény színei és

erőssége csak meghatározott színegyüttesek felléptét engedi meg. Így pl. az utcai higanygőz lámpák zöldeskék színe mintegy rávonódik a többi színre és csak zöldeskékkel kevert színek észlelhetők, minden szín ilyen irányban tolódik el és pl. élénk piros nem látható. Másrészt ugyanezt az utcarészletet más színekkel ruházza fel a ködös, őszi, gyenge világítás és nyáron a vakító déli napsütés.

A reflexek; színasszimiláció. - Az erősen megvilágított színes felületekről színes fények verődnek vissza, s e színes reflexek mintegy bevonják a környezetükben levő tárgyakat, és azok eredeti színeit önmagukéhoz hasonlítva megváltoztatják, így a színasszimiláció révén a színek harmonikus kapcsolatba kerülnek egymással. Ez tapasztalható napsütésben: az ég kék reflexe deríti az árnyékban levő tárgyakat, ezért azok kékes lazurt kapnak, vagy a sárga villamos a hozzá közelálló emberek arcára sárga reflexet vet.

A színek további "harmonizálása" az érzékelés során, pszichikai tényezők hatására megy végbe.

A színek érzékelése a szem ideghártyájában található idegvégződések (csapok) ingerlése, majd az ingerületnek a látóidegpályákon való továbbítása révén az agy látóközpontjában történik. Ma is, lényegében Helmholtz és Young elméletére támaszkodva, a színlátás lehetőségét abban a - megnyugtatóan ma sem bizonyított - tényben látjuk, hogy a csapoknak három alapszínnel (vörös, kék, zöld) szemben tanúsított szelektív érzékenysége az optikai színkeverés törvényei szerint teszi lehetővé az összes színárnyalatok érzékelését. (Bár Land professzor, USA, kísérletei következtében újabban ismét problematikusá vált a színlátás ilyen fiziológiai értelmezése.)

Megemlékeztünk arról, hogyan jönnek létre a természet színei, milyen törvényszerűségek koordinálják megjelenésüket, és végül szó volt az

érzékelés fiziológiai folyamatáról is. A színekkel kapcsolatos további vizsgálódások azonban már a lélektan területén folytatódnak, mert míg a szín (fény) inger fizikai, az ingerület fiziológiai, addig az érzékelés már lélektani folyamat, és mint ilyen, szubjektív hatásoknak van alávetve. Így a színek által kiváltott hatásokról helyes képet csak úgy alkothatunk, ha figyelembe vesszük az érzékelésük során mintegy reájuk ruházott szubjektív tulajdonságaikat is, és ezért a továbbiakban a színekkel kapcsolatos szubjektív, pszichikai jelenségekre fordítjuk figyelmünket.

Olyan azonos színű színárnyalatok érzékelésekor, melyek csak csekély mértékben különböznek egymástól, érdekes jelenség figyelhető meg. Egyidőben, egymás mellé helyezve azokat, igen finom árnyalati differenciát is észreveszünk; térben vagy időben különválasztva egymástól, azonban már sokkal bizonytalanabbak vagyunk és csak a nagyobb árnyalati eltéréseket tudjuk megkülönböztetni. Az ugyanazon színárnyalatokra ilyen ellentétes módon való reagálás abból adódik, hogy az ember színemlékezete bizonytalan. Csak akkor képes finom distinkciókra, ha közvetlen összehasonlításra van alkalma.

Az érzékek kölcsönhatásának törvénye a színek esetében is érvényesül, és a kiegészítő színekkel kapcsolatban jelentkezik. Ha egy erősen megvilágított sárga felületet sokáig mereven nézünk, és utána semleges (szürke) tárgyra pillantunk, az előbbi sárga felület kék színben jelenik meg előttünk. De ugyanez érvényes minden olyan esetben is, amikor erősen megvilágított színes felület kerül a szem látóterébe - legyen az vörös téglafal vagy kék női ruha - ilyenkor az illető szín a kiegészítő szín irányába elszíneződik. Ide sorolható még az a jelenség is, mely ugyanazt a színt sötét alapon világosabbnak, világos környezetben sötétebbnek tünteti fel. Mindezt az ún. kontraszthatás néven foglalja össze a pszichológia.

A gyakorlatban találkozva a kontraszthatás jelentőségével - bár

ritkán tudatosodik - erős megvilágítás hatására mindig létrejön, így azzal is kapcsolódik össze tudat alatt. Tehát minden olyan esetben számolni kell vele, amikor a világítás erős. Hiányát viszont rögtön észrevevesszük, ha pl. egy napsütéses utcát ábrázoló festményen a művész nem vette figyelembe, hogy a piros kirakati napellenző körül a világosszürke fal zöldes lazurt kap. Ha azonban a kép egyébként jól van megfestve, a hiba megszűnik, ha napsütésbe állítjuk: itt jön létre a kontraszthatás.

Elosztottan jelentkező, azonos szinekből álló foltok tudatunkban való elrendezése már bonyolultabb lelki folyamat. A pipacsokkal tarkított rét képe kellemes hatást vált ki, mert a piros foltok egyben önálló fogalmakat is (pipacs) jelentenek, nincs szükség az elkülönítésükre fordított nagyobb agymunkára. A hatás így kellemes. Ha azonban az azonos színű felületek érintve egymást egy foltban folynak össze - pl. színes ruhás alak, ugyanolyan színű karosszékben - a bántó alakösszefolyás fogalmi különválasztására már nagyobb lelki energiát kell fordítanunk, és ezért az ilyen színösszeállítást kellemetlennek tartjuk. Tehát a valóságban, a természetben élénk kerülő színek hatását elosztottságuk és elhatároltságuk módja szerint is megítéljük.

Az érzéki - optikai - csalódás egyik válfaja teszi lehetővé az ún. színperspektíva jelenségének észlelését. A melegebb (vörös, narancs) és telt színek közelinek, a hidegebb (kék, zöld) és a telítetlen - nagyobb fehér-tartalmu, pasztel - színek távolinak tűnnek, ugyanabból a távolságból szemlélve azokat. Ezért gyakran idegennek, furcsának érezzük az ettől eltérő színsorrendet, ha a két dimenzióra transzponálva találkozunk vele.

Vannak esetek, amikor észleletünket befolyásolhatja egy másik optikai csalódás, az irradiáció, mely azt jelenti, hogy a világos (színű) tárgyak mindig nagyobb terjedelműnek tűnnek, mint a sötétebbek. Ez a perspektívus torzulásokra gyakorolhat fokozó vagy csökkentő hatást.

A színek érzékelésében, észlelésében szerepet játszó fenti lélektani törvényszerűségeken kívül magasabbrendű lelki funkciók is befolyásolják az egyénnek a színekhez való szubjektív viszonyát. Ezek részben állandóak, részben időlegesek, de mindig az egyéntől függőek és meghatározzák a színekkel szembeni appercepcióját.

Ilyen értelemben van a színérzetnek emócionális színezete, mint pl. a fentebb említett elosztott és elhatárolt színfoltok esetében kellemes, illetve kellemetlen hatása, de ez a hatás lehet humoros vagy éppen "rémes" is. A színek hangulati hatása közismert. Ennek alapja fogalmaknak, érzelmeknek, hangulatoknak olyan asszociatív felidézése, melyben egy múltbeli élmény valamilyen színhez kapcsolódik, s a szín észlelése asszociációkat ébreszt. A világoskékre, világoszöldre festett fal üdítő, pihentető hatása: ugyanilyen színbenyomások értek bennünket a nyári szabadságon, kirándulásokon; ott is a lombok zöldje és az ég kékje vett körül, és a színek hasonlósága folytán a hangulatokat is összefüggésbe hozzuk. Ugyanezzel magyarázható a színek hőhatása: a fehér, kék, kékeszöld a télre, a hideg folyóvizre; a sárga, narancs, vörös a forró homokra, a tűzre emlékeztet. Valamilyen irányú hangulati hatás felidézését természetesen a színek értelemszerű jelentése is motiválja: a vörös színt nemcsak a tűzzel, de egy rózsacsokorral (szerelem), vagy éppen tűzvésszel, vérrel (borzalom) is asszociálhatjuk. Ezt az dönti el, hogy milyen tárggyal vagy fogalommal kapcsolatban szerepel adott esetben az illető szín. Megállapítható, hogy a generációkon át azonos hatással ismétlődő élmények - és azok beidegződése - következtében a színek majdnem mindenkiben azonos alap-asszociációkat keltenek, és ezzel általános érvényű hangulati tartalmat nyernek (pl. tűz - vörös szín - meleg). És mivel a külvilágról nyert benyomások legnagyobb hányada a látás révén jut a tudatba, másrészt mivel az így nyert benyomások színesek - a színekhez fűződik a legtöbb élmény is; ugyanis a

színek sokkal átfogóbban, sokkal általánosabban érvényesítik hangulati hatásukat, mint a dolgok egyéb vizuális tulajdonságai, a forma, a textúra stb.

Végül figyelmet érdemel még egy, a színek szemlélésekor fellépő a szubjektumból kiindulva ható tényező. A színérzék, színizlés szerepe egy-egy színegyüttesről alkotott kedvező vagy kedvezőtlen ítélet megalkotásában jut kifejezésre, és minthogy rendszerint színes képekkel, festményekkel kapcsolatban nyilvánul meg, eleve eldöntheti annak az egyénre gyakorolt hatását. Ezért néha hiába elégíti ki a kép az összes szintani és lélektani követelményeket - sikere nemcsak ettől, hanem a szemlélő színizlésétől is függ, és hogy mennyire tudja ezen a téren kielégíteni a legkülönbözőbb igényeket is, ezen múlik a kép sikere.

Figyelembe kell venni, hogy mint a többi esztétikai érzéket, a színérzéket is a megszokottság formálja ki. Szokatlan, újszerű színösszeállítások idegenkedést váltanak ki, különösen, ha nem tudnak ismert analógiákra támaszkodni. Például egy-egy új divat merész színösszeállítása ellen eleinte sokan tiltakoznak, később, miután megszokták, már senki sem kifogásolja.

+

A valóságban a természetben előforduló színek objektív tulajdonságainak és szubjektív hatásainak rövid áttekintése alapján is kitűnik, hogy azok mindig valamely törvényszerűség értelmében lépnek fel, és hatásukat is szintani, lélektani törvények szabják meg. Az a tény, hogy egy színhatás csak bizonyos törvényszerűségek mentén jöhet létre, következményekkel jár a színek fotoművészeti alkalmazásakor is, hiszen meghatározza azokat a módszereket, amelyek a kívánt hatást biztosítani képesek gépies hűségű színrögzítés esetén.

Tekintettel minderre, a fotóművészeti alkotó tevékenység alábbi problémái azok, amelyek megoldása e törvényszerűségek figyelembevétele alapján kell hogy történjék.

Ahogy a költő kifejező eszköze a szó, a zenészé a hang, úgy a fotóművészé a valóság vizuális megjelenésének egy térbelileg és időbelileg körülhatárolt darabja. Számára a valóság az az eszköz, mely alkalmas mondanivalója kifejezésére, ezért a valósághú ábrázolásmód leginkább reálnézve hasznos.<sup>†</sup> Mivel pedig a dolgok, jelenségek vizuális - és egyéb - tulajdonságainak reális megjelenítése csak azok törvényszerűségeinek ismeretében lehetséges - önként következik, hogy ez abban az esetben is érvényes, ha a színek eredeti, torzulásmentes hatását akarja biztosítani. Tehát színes téma visszaadása csak akkor lehet reális, ha a szemlélő szubjektuma számára is reálisnak tűnik. Ez indokolja azoknak a törvényszerűségeknek a figyelembevételét, melyek meghatározzák a színek hatását.

Ugyanez érvényes akkor is, ha célja nem a valóság realitásának visszaadása, hanem a realitáshoz kapcsolódó hangulati, érzelmi hatások hú tolmácsolása.

Végül, ha a hangulati hatások irányulását akarja megváltoztatni, vagy önállóan megszabni a művész - szintén e szintani és lélektani törvényekre kell támaszkodnia, különben esetleg egészen más hatást váltanak ki a szemlélőben, mint ami a művész szándékában állt.

2. A természet színeinek átviteli lehetőségei fototechnikai emulziók festékszíneire kedvezőknek mondhatók. Ha a nemzetközi (IBK, ICI<sup>++</sup>)

<sup>†</sup> Félreértések elkerülése végett: a szerző itt nyilvánvalóan csak a jelenség hú rögzítéséről, nem pedig a valóság realista ábrázolásáról beszél.  
(Szerk.)

<sup>++</sup> Internationale Belichtungs Kommission, International Commission of Illumination.

szabvány színháromszögben jelöljük meg a legkülönbözőbb természeti színek és a róluk készült felvételek szinmérőszámait, egybevetésük során kitűnik - mint az kísérletileg is bizonyított - hogy a természetben előforduló összes színárnyalat a rögzíthetőség határain belül van. Eltérés csak az egyes színárnyalatok fehér, ill. fekete tartalmában (denzitásában) mutatkozik, a színes anyagok, különösen a papirképek szűk árnyalati terjedelmének következtében. A rendelkezésre álló technikai lehetőségek optimális alkalmazása azonban módot nyújt a megközelítően maximális hűségű színvisszaadásra, és az eltérések a gyakorlatban inkább a színizlés különbözőségéből és a szemlélés körülményeiből adódnak. Pl. az amerikaiak az élénkebb, teltebb színeket kedvelik, Európában inkább a kissé pasztelles színek aratnak sikert, és ezért az amerikai színes anyagokat ennek megfelelően másként érzékenyítik, mint az európaiakat. Másrészt a kép színeinek brillanciája erősen csökken, ha gyenge vetítő fény, vagy szórt szobavilágítás mellett szemléljük, viszont ugrásszerűen megnövekszik napfényben. További különbségek abból adódnak, hogy - az emberi szemtől eltérően - a színes film gépiesen: objektíven rögzíti a színeket, és ennek eredményeként itt pl. nem érvényesül a komplementer-szín hatás, viszont érvényesül pl. a nyári kék ég szórt megvilágításának színe az árnyékokban, melyet a szem a valóságban nem érzékel, ill. kiegyenlít.

+

Mindezekkel a körülményekkel a művészi síkon történő rögzítés során is számolni kell; a technikai fogyatékoságokat vagy megkerüljük - ha azok zavaróak a képhatás szempontjából - vagy, és főként a szintani törvények tudatos alkalmazásával enyhítjük, ill. kiegyenlítjük azokat, hiszen erre mód van.

3. A kész fényképen szereplő színegyüttesek szemlélésekor ér-



vényre jutó törvényszerűségeket ismét részben objektív, részben szubjektív tényezők határozzák meg. Az 1. pontban vázolt szintani törvények nagy része minden olyan esetben érvényes, amikor színek érzékeléséről van szó, általában. Módosítja és kiegészíti e szabályokat a technikai rögzítés sajátossága, és a képi színegyüttesek szemlélésekor előálló speciális körülmények.

A valóság esetleg diszharmónikus pillanatnyi színösszeállításait a mozgás feloldja, az összbenyomás a változás, a mozgás, a ritmikus ismétlődés "aláfestése" közben alakul ki. Képen azonban egy-egy pillanat színösszeállítása "megfagy", a színek egymáshoz való viszonya véglegesen és visszavonhatatlanul rögződik. Ezért figyelmet kell fordítani a színek olyan összeállítására, mely a mozgás által produkált színegyüttesek jellemző fázisát örökíti meg.

Nem közömbös, hogy a színes képek szemlélése milyen fényviszonyok mellett történik. A 2. pontban említett, a színeknek a valósághoz képest kisebb brillanciája nagy mértékben a megvilágítás erősségének függvénye, és ezért ez a fogyatékoság (bizonyos határok között) javítható. A fényerősség növelésével egyenes arányban növekszik a brillancia; egy bizonyos határon túl azonban az erős fény már káprázást okozhat. A fény színe is fontos: helytelen színösszetételű fényforrás torzítja a kép színeit.

+

A színes papirképeket más, kedvezőtlenebb viszonyok között szemléljük, mint a valóságot. A kép színeinek hatását befolyásolja a környezet színe is, fakónak, vagy éppen sötétnek tűntetve fel azokat, másrészt a környező felületek esetleg nagy brillanciájával összehasonlítva laposnak tűnhetik fel. Így tehát a megvilágításon kívül a környezet is befolyásolja a nézőt;

hogy milyen irányban - ezt módunkban áll megszabni, de a fenti szempontok mindig figyelmet érdemelnek a képhatás kialakításakor.

+

(... ) Mindaz, ami a szintani törvényekből a színes fényképezés számára jelentőséggel bír, a következőkben foglalható össze.

Gépies hűségű színrögzítést tételezve fel, a színek vagy meghatározott színegyüttesek szubjektív hatása közvetlenül a színharmónia-törvényeknek van alávetve.

Az átvitel (valóság - kép) során nincs mód egyes színek megváltoztatására, emócionális hatásuk tehát közvetlenül nem, csak egymás mellé kerülésük törvényszerűségein keresztül irányítható.

Ezek a törvények eleve meghatározzák a pszichikai hatást, gépies színrögzítés esetén csakugy, mint szabadon választott "festői" színeknél, tehát függetlenül a rögzítés módjától; kizárólag csak attól függően, hogy milyen térbeli elosztásban, milyen színfoltokból épül fel a kép.

Igy a szintörvények alapos ismerete lehetőséget nyújt szinte bármilyen pszichikai hatás tudatos kiváltásához.

Alapjaiban mindez rokon a festőművész tevékenységével, a módszertani különbség az, hogy itt nem a megfelelő színek kiválasztása, hanem az adott színek megfelelő összeválogatása révén épül fel valamely színharmónia (vagy diszharmónia) és ez váltja ki ugyanazt a pszichikai reakciót.



Amennyiben a fotoművészeti alkotó tevékenységet úgy fogjuk fel, mint valamely gondolati tartalomnak a valóságban lezajló eseménnyel való

kifejezését, úgy az esztétikai tulajdonságok tükrözésének anyaga a dolgok vizuális tulajdonságai. A valóságban lejátszódó történések számtalan összetevőjének pillanatnyi koordinációja valamely irányban - ezt nevezzük élménynek, ha az a szemlélő, a művész intuitív befogadóképességének irányában hat. Ilyen esetben létrejön a felismerés, hogy valamely élmény jelzi a lehetőséget bizonyos gondolati tartalom vagy esztétikum megjelenítésére. Ennek hordozója az élményt felidéző valóság, mely a fotó számára forma-, tónus-, szín- és mozgáselemekből áll. Azonban az élményt felidéző valóság "nyersen" még nem alkalmas arra, hogy a művész mondanivalóját mások számára is egyértelműen reprodukálja. Ezért a művész kifejező eszközöket keres, melyek a valóság konfigurációjának meghagyása mellett a művész szándékának szolgálatába tudják állítani az esetleg mások számára diffúz hatású anyagot. Itt jegyzendő meg, hogy mivel az ilyen eszközök kiválasztása és alkalmazási módja lehet teljesen egyéni is, ez az a pont, ahol a művész szubjektuma talán a legnagyobb mértékben érvényesülhet és határozhatja meg a műalkotás esetleges egyéni jellegét, egyéninek nevezhető stílusát. A fotóművészeti alkotó tevékenységet végül is a jelenségek valamely szándék, cél mentén történő térbeli és időbeli kiemelése képezi, és ennek mikéntjét értelmezhetjük úgy, mint a művész kifejezőmódját. Ebből következik azonban, hogy nem a valóság megváltoztatása, hanem annak tér- és időbeli kiemelése az, amely az alkotó beavatkozást jelenti.

Visszatérve az élmény szerepére, azt mondtuk, hogy az élmény a művészi alkotó folyamat gyakorlati elindítója, és azt követheti a felismerés, melynek során hirtelen feltárul egyrészt a benne rejlő összefüggések esztétikuma, másrészt az, hogy mindez alkalmas arra, hogy a művész mondanivalóját, a világról alkotott véleményét mintegy illusztrálja. Ahogyan Arisztotelész megfogalmazta: "Mérhetetlenül rövid idő alatt rátalál a lényeges összefüggésekre." Ez a gyors "rátalálás" az intuíciónak. Mivel azonban a

dolgok minőségét, lényegét a tulajdonságai révén ismerjük meg, így az élmény lényegét is. A művész számára igen fontos e tulajdonságok elemzése, két okból.

Először, mivel az ő figyelme is a tulajdonságok hatására irányul valamely élmény, ill. annak lényege felé,

másrészt pedig, mivel éppen azok a tulajdonságok, melyek intuícióját felkeltették, emelkednek fokozott jelentőségre akkor is, amikor mondanivalóját megfogalmazza. Tehát ugyanazt az utat kell biztosítani a kép nézője számára, melyen maga is eljutott a lényeg és az esztétikum felismeréséhez.

Figyelmünk most a színekre irányul, így vizsgálódásainkat erre a kérdésre leszűkítve folytatjuk tovább. Mivel a fotóművész szemében a dolgok vizuális tulajdonságai lépnek előtérbe, számíthat olyan élményekre, melyeknek lényegét, minőségét - mint vizuális tulajdonság - a szín teszi megközelíthetővé: a színek jelentése, hatása, hangulata hordozza a tartalmat. Az ilyen élményeket, amelyeknél a színek jelentősége megelőzve a többi tulajdonságot, megnövekszik, nevezik általános szóhasználattal színes témáknak.

Itt azonban egy lényeges ponthoz jutottunk el. Ha ugyanis lehetnek olyan vizuális élmények, melyek nagyrésztben színhatásokon keresztül fejlődnek ki, ez azt jelenti, hogy a téma képi visszaadásában is alapvető szerep jut a színeknek, és már nem tekinthetők pusztán a többi kifejező eszköz (fény-, tér- stb. hatás) egyikének. Nem mellérendeltségi, hanem alárendeltségi viszony áll fenn. A színek olyan tényezővé válnak, melynek hatása sokkal átfogóbban érvényesül: abban, hogy motiválja a többi tényezőt, és végső soron a térbeli és időbeli kiemelés mikéntjében nyilvánul meg, ezt a folyamatot vezérli, mintegy beleépülve a fotóművészeti tevékenységbe.

Hogyan?

A fényképművészeti alkotó tevékenységet - közel sem a végleges megfogalmazás igényével, provizórikusan - úgy definiáltuk, mint a művész mondanivalójának egy megfelelően körülhatárolt valóság-darabbal való illusztrálását. Ha azonban a valóság olyan élményt produkál, melynek színhatások szabják meg az irányát, annak képpé formálása már a színek mentén történik, de ez csak úgy oldható meg maradéktalanul, ha a színek a képen valóban azt a szubjektív hatást keltik a szemlélőben, melyet a művész szándékozott kelteni, tehát egyrészt a valóságosság (értelmi), másrészt az esztétikum (érzelmi) megjelenítésére képesek. Ehhez pedig az szükséges, hogy a művész tudatában legyen annak, hogy kifejező eszköze a valóság vizuális megjelenése, képe, de a színek csak bizonyos törvényszerűségek kielégítése mellett keltik a valóságos jelenség hatását a szemlélőben (a lélektani értelemben vett szubjektumban), ennek megfelelően kell bánnia velük. Másrészt az érzelmi és hangulati hatások is csak úgy reprodukálhatók többé-kevésbé egyértelműen anélkül, hogy elferdüljenek, ha a művész e hatásmechanizmus ismeretének birtokában van. Mindebből pedig az következik - és erre szerettem volna felhívni a figyelmet - hogy a képen a színek módosítása vagy valamiféle művi megváltoztatása a valóságos jelenséghez képest értelmetlen és szükségtelen, hiszen a színek funkciója éppen az, hogy az élmény eredeti realitásának és esztétikumának hatását felkeltsék a szemlélőben, ennek módja pedig - eltérően a festészettől - nem a színek "áthangolása", hanem azok hű rögzítése mellett a megfelelő színegyüttes körülhatárolása és tudatos szempontok szerinti elrendezése. Ezért volt szükséges az előző fejezet során - kissé talán hosszan - kitérni a színelméleti és lélektani összefüggésekre, azokban jelölve meg a fentiek gyakorlati megvalósításának módját.

Itt válik nyilvánvalóvá a festőművészet és a fotóművészet színértelmezésének elszakadása is: míg a festőművész csak a színek hangulati ha-

tásával és azokat a mondanivaló kifejezésének érdekében szabadon választva és változtatva fejez ki mindent, addig a fotóművészetben a színek nem módosulnak, hanem megfelelő csoportosulásuk harmóniájával vagy diszharmóniájával, tehát elrendezésükkel hatnak.



Az alapvető élettani, lélektani határookra épül fel a magasabbrendű esztétikai élmény is. Az okok és hatások összefüggése azonban már bonyolultabb.

A színek elemi hatásmechanizmusának korántsem átfogóan vázolt ismerete lehetőséget biztosít az esztétikai tartalom képi felvázolásához. A művész azonban egyszerre két arcvonalon indít támadást a közönség, művének élvezője ellen: egyaránt épít a kép értelmi, tudatos jelentésére és érzelmi hatására. Ezzel kettős célt ér el: az esztétikum szerepe az, hogy ugyanazt a mondanivalót fogalmazza meg a tudat számára, amit egyuttal az érzelmeknek is címez; kettős hatása így olyan dolgokat is érthetővé tesz, melyek más módon nem fejezhetők ki. Vagyis asszociációk bonyolult hálózatán keresztül kísérel meg kapcsolatos teremteni a szemlélővel. A kifejezhető tartalom volumenje így végső soron az asszociációs mezők nagyságától függ. Ha több asszociatív kép felidézésére van mód, bővül a kifejezhető dolgok tartománya. A külvilágról kapott információink legnagyobb része vizuális eredetű; a vizuális érzékelés pedig szinte minden esetben színekkel kapcsolódik, ezért a világról kapott értesüléseink igen nagy százalékában van szerepük a színeknek. Így a színek felhasználásával olyan új tényezőt vezetünk be az ábrázolás eszközeinek gazdagításáért folytatott küzdelembe, amely bizonyos feltételek között a dolgok realitásának, esztétikai lényegüknek teljesebb megjelenítését elősegítheti. Másrészt igen értékes új asszociációs körök jutnak birtokunkba. Ez indokolja, hogy a színes fényké-

pezést sokrétűbb és teljesebb ábrázolási formának ismerjük el, mint a fekete-fehér fényképezést.

Hogy ez az ábrázolási forma műalkotások létrehozására alkalmas-e, végső soron az dönti el, hogy a művész kezében absztrakciók, kötetlen eszmei tartalom kifejezésére is teljes mértékben képes-e, vagy csak technikai korlátok között vergődő gépies reflexiók várhatók tőle. Illetve, hogy az adott technikai lehetőségekre is fel lehet-e építeni olyan esztétikát, mely mégis biztosítja a kifejezés teljes szabadságát. A következő gondolatmenet visz a probléma tisztázásának közelébe.

A színekkel két dolgot kell visszaadni: fotóművészetről lévén szó, a jelenségek meggyőző realitását, hitelességét, és a benne rejlő többletet: esztétikumot. Szándékos a "visszaadni" ige használata, mert itt nem pusztán odaállításról, reprodukálásról, hanem felismertetésről, szándékos hatás felkeltéséről van szó. Minthogy a szín nem fizikai, hanem pszichikai realitás, az érzékelés pszichológiai tényezőinek hatására főleg a színek két tulajdonsága kerül előtérbe: a dolgok meggyőzően reális megjelenítése gépiesen rögzített színekkel csak akkor lehetséges, ha ez úgy valósul meg, hogy azt a szemlélő szubjektuma is reálisnak itéli, vagyis az érzékelés során nem torzul. Másrészt a színek mindig váltanak ki emocionális hatást, mintegy asszociációkat termelnek, de ezek kiválasztása és a mondanivaló szolgálatába állítása csak úgy vezet célhoz, ha tudjuk, milyen hatás milyen körülmények között jelentkezik. Minthogy a szintani, lélektani törvényszerűségek ismerete az a kulcs, amely biztosítani tudja a színekkel való szabad bánásmódot, ebben kell látnunk az alapvető módszert és az egyetlen utat, amely kivezet a "készen kapott" színek egyébként szűk birodalmából.

Az előző két részben bővebben foglalkoztam azokkal a törvényszerűségekkel, amelyekre támaszkodni lehet egy ilyen irányú munka során,

másrészt rámutattam azokra a speciális igényekre is, amelyeket a fotóművészet támaszt a színekkel szemben; nem tértem ki azonban e kettő közötti távolság áthidalására, vagyis egy részletes módszertan kidolgozására. Ennek oka az, hogy másodrendű kérdésnek tartom a "részletes használati utasítás" összeállítását, amely tulajdonképpen olyasmit tartalmazna, hogy adott esetben hogyan is érzékeltessünk színekkel komikumot, tragikumot stb. az itt elmondottaknak megfelelően. Ismétlem, fontosabbnak látszik, hogy a kiindulási alapok tisztázódjanak végre, a részleteket később ki lehet dolgozni. Ilyen igénnyel is kezdtem munkához, a tanulmány még elviselhető terjedelme azonban korlátokat emel.

Visszatérve a színes fotóművészet esztétikájának alapelveihez, az eddig elmondottakból a következő kép bontakozik ki:

A művészen egyénisége, tapasztalatai, világszemlélete eszméket és mondanivalókat kelt életre, melyek benne élnek, mint a világról alkotott közvetlen vagy közvetett vélemény. Az élet által produkált helyzetek között akadnak olyanok, amelyeknek lényege és jelentősége messze túlmutat az adott pillanatban képviselt értékükön. Ha ezekben a művész megtalálja mondanivalója kifejeződésének csiráit - akár, mert értelmi, akár, mert érzelmi hatást keltettek benne - az intuitív kialakult, élmény által létrehozott, és most már konkrétan megfogalmazódó gondolat a birtokában van. Ez azonban csak akkor testesül meg műalkotás formájában, ha a művész közérthető, de általános és mintegy örökérvényű összefüggések síkjára tudja emelni mondanivalóját, ahol a realitás és igazság, a szubjektív és objektív valóság a művészetben, mint speciális tudatformában fejeződik ki; a valóság a művész szubjektumán keresztül tükröződik, általános emberi összefüggésekkel összefonódva a művészet világában kel életre.

Az alkotás során azonban a művész kötve van, művészetének törvényeit nem kerülheti meg. Az írónak a vizualitás, a festőnek az időbeliség



állandó nehézség, legyőzése örök küzdelem. Számolniuk kell művészetük lehetőségeivel, adottságaival. A fotóművészet is alkalmazkodást követel a művésztől, annak keretébe kell beleillesztenie mondanivalóját. A fotó nyelve a valóság jelenségeinek vizuális rögzítése, ez az első törvény, ezt szem előtt kell tartania és ragaszkodnia kell hozzá, mert ez tette a fényképezést megdöbbentő erejű, az emberek tudatát felrázó, s a dokumentatív hitelesség erejével ható művészetté. Olyan művészetté, mely a XX. század igényeit sok szempontból a legjobban elégíti ki. A realitás és az életközelség volt az, ami Henri Cartier-Bresson, Elliott Erwitt, Robert Capa kezében arra a magaslatra emelte a fotóművészetet, ahol ma van. A fotóművész tehát a valóság egy kiemelt darabjával jeleníti meg mondanivalóját, és ha a jelenség esztétikai minőségére annak valamely tulajdonsága irányítja a figyelmet, ez a tulajdonság lesz az, amelyen keresztül a lényegét kiemeli a művész a kép megfogalmazásakor is.

Mindez azt jelenti, hogy a valóságban lejátszódó történéseknek vannak olyan kísérői (tulajdonságai), amelyek mintegy egyértelműen jelölik meg a történet tulajdonképpeni jelentőségét; ezeket kell megfogni, átvinni a képre. Ez a reális rögzítés igényének egyik legfőbb oka. Ha már most színes képekre vonatkoztatjuk mindezt, nyilvánvaló, hogy vannak olyan jelenségei az életnek, ahol a szín az a fontos tulajdonság, amely a lényeghez vezető utat a legkönnyebben tárja fel. Ezekben az esetekben merül fel a színes ábrázolás igénye, és ezen belül a realitás, a tulajdonságok eredeti értelmű rögzítése színekkel. Ez tehát az első követelmény a színes fényképezéssel szemben.

Technikailag azonban csak objektív, gépies hűségű színrögzítés valószínűsíthető meg, ami azonban nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy a szubjektív érzékelés mégis irreálisnak ítéli azt. Erre a tényre a II. részben részletesen felhívtam a figyelmet, kimutatva, hogy a szubjektív színtételel mi-

lyen hatások következtében jön létre - legtöbbször nagyrészt függetlenül a szín fizikai minőségétől. Ezért annyira fontos, hogy a színek hatásmechanizmusának ismeretében a szintani törvényekre építse a művész a hatást, mert még a pontosan reprodukált színek esetében is könnyen az irrealitás érzetét váltja ki a szemlélőben: a színek hatása teljesen deformálódhat.

A másik követelmény, amelyet a gépies színrögzítési móddal szemben támaszt a művész az, hogy lehetőséget biztosítson a konkrétumoktól való elszakadásra, általános összefüggések kifejezésére, szabad egyéni megfogalmazásokra, hiszen a jelenségek reális rögzítése önmagában még nem műalkotás. Mint láttuk, alkalmas arra, hogy az értelemre hasson, de esztétikai minőségek kifejezésének a módját is meg kell találni, valamiképpen hozzáadva a reális rögzítéshez a formai elemek érzelmi vetületben jelentkező hatását. Itt a művész tulajdonképpen a bonyolult asszociációs köröket használja fel arra, hogy tágabb, egyébként szinte megfogalmazhatatlan összefüggéseket, érzéseket mondjon el. Ha ezt a színes fényképezés keretei között teszi, problémát jelent a színek adott volta, szabaddá megválasztásuk lehetőségének hiánya. Kénytelen készen kapott színekkel dolgozni. A színeknek és a szinkombinációknak viszont mindig van hangulati tartalma és asszociatív kapcsolata érzelmekkel, és ezek kimutatható törvényszerűségek értelmében lépnek fel. A fotóművész a színeket nem változtathatja meg, de térbeli elrendezésüket bizonyos csoportjaik kiemelésével vagy elhagyásával, más nézőponttal sorrendjük megváltoztatásával, a távolságtól függő relatív terjedelmük növelésével vagy csökkentésével stb. irányítani tudja a színegyüttesek kialakulását a képen, és ezáltal ezek összhatását a szemlélő felé. Ezek a hatások szinte kivétel nélkül definiálható körülmények következtében lépnek fel, törvényszerűen, és sohasem esetlegesen. Pontos ismeretükhöz azonban csak alapos tanulmányozással juthatunk. Mégis olyan módszert rejtenek, amellyel a cél elérhető anélkül,

hogy a fotóművészet önálló törvényein a legcsekélyebb erőszakot kellene tenni, vagy hasonlóra a szintannal szemben kényszerülnénk, s olyan szintézis jön létre, mely a színes fotóművészet autonóm és életképes esztétikájának alapját jelenti.

+

A színhatások törvényszerűségeinek ismerete olyan eszközt ad a fotóművész kezébe, amellyel képes a legelvontabb érzelmi, hangulati vagy esztétikai kategóriákba tartozó tartalmak asszociatív felidézésére, megfogalmazására. Ha pedig ez a lehetőség a birtokában van - annak ellenére, hogy gépiesen rögzített színekkel dolgozik - már biztosítottnak tekinthető az a kifejezési szabadság és kifejezési lehetőség, mely alapfeltétele a műalkotás létrejöttének.

Ezeket a lehetőségeket kíséreltem meg feltárni és úgy összefoglalni, hogy azokból a színes fotóművészet esztétikájának körvonalai kiolvashatók legyenek. Tanulmányom célja csak ennyi volt - igaz, hogy a teljességre nem is törekedhettem,

Lőrinczy György

## KÉT ÁLLÁSPONT A FÉNYKÉPELMÉLETBEN<sup>†</sup>

Minden hagyományos művészeti ágra jellemző egyfajta érzéki közvetlenség mind az alkotás létrehozásában, mind a kész alkotás és a közönség viszonyában.

Persze a festő sem csak érzéki módon fogja fel, amit meg akar festeni, s a műalkotások befogadásában sem csak érzéki tényezőknek van szerepük. Az érzéki közvetlenség minden mozzanatában ott vannak a racionális gondolkodás közvetítései. Az érzéki közvetlenségnek ez a viszonylagossága azonban nem a megállapítás értelmetlenségét, hanem viszonylagos jogosultságát jelenti.

A tudomány és a művészet közötti különbségek a döntőek ebben a tekintetben. A tudomány gyöngédtelenül kiszakítja a lényegest eleven érzéki összefüggéséből, s a racionális, fogalmi, matematikai gondolkodás szférájába emeli. S ami itt ennél is fontosabb: a tudomány állandóan újabb és újabb mesterséges eszközöket vesz igénybe ahhoz, hogy az emberi érzéki képességek szűk határait kitolja, bizonytalanságaiktól megszabaduljon. A festők azonban ma sem használnak radarkészüléket vagy mikroszkópot, s nekünk sincs szükségünk röntgensugarakra képeik élvezetéhez.

Magától értetődik, hogy a fénykép - a maga gépi ábrázolástechnikájával - eltér a megszokott képlettől. Ennek az eltérésnek a felfogása választja el egymástól a fényképeleméleti vizsgálódás két alapvető irányzatát:

<sup>†</sup>A Magyar Fotóművészek Szövetsége szakirodalmi pályázatán II. díjjal kitüntetett "Ember és pillanat" c. tanulmány átdolgozott változata.

az egyik irányzat azt igyekszik bizonyítani, hogy ez az eltérés nem lényeges, a másik meg gondolásainak kiindulópontja viszont éppen ez az eltérés. Az itt következő fejtegetések az utóbbi állásponthez csatlakoznak, "mindössze" abban térnek el szokásos, leggyakoribb megfogalmazásától, hogy nem a fénykép esztétikai lehetetlenségét akarják levezetni ebből az eltérésekből, hanem éppen ellenkezőleg, ebből kiindulva a fényképművészet határainak és sajátosságainak megállapításához akarnak valamit adni.

A kész munka és a közönség viszonyának érzéki közvetlensége tekintetében a fénykép sem vét semmit a tudomány és művészet évezredek fejlődése során kialakult eltérő sajátosságai, munkamegosztása ellen. Sőt, a modern reprodukciós fototechnika mintegy kijavítja a régi művészet tévelygéseit ezen a területen. A fénykép a maga imaginárius muzeumában - ahogy André Malraux nevezi - lehetővé teszi azoknak az alkotásoknak az esztétikai befogadását is, amelyek nem-emberszabású méreteik miatt, a foto megjelenéséig ki voltak zárva ebből. A semleges háttér előtt készült reprodukció - amely nem ad lehetőséget a valóságos méretek kikövetkeztetésére, arányosításra - kihozza a tárgy lappangó esztétikai minőségeit: a néhány milliméteres szobrocska akár monumentális is lehet...

Az eltérés az alkotásfolyamat érzéki közvetlenségének vonatkozásában jelentkezik. Teljesen megalapozatlan az az állítás, hogy mindegy, mi van az alkotó kezében, véső, écszet vagy kamera, - minden a kézen múlik, az emberen, aki az önmagukban közömbös eszközöket irányítja. Valójában nemcsak az eszközök különböznek, egészen más anyag az, amiből a festő dolgozik - a látott világ, s egészen más, amiből a fényképező.

A fényképező apparátus a beeső hatások végtelen sokaságának csak egy részét dolgozza fel, rögzíti meg a képen, ugyanígy az érzékelés is csak egy részét dolgozza fel az organizmussal közölt végtelenül sok információnak. Csakhogy míg a fényképezésnél a kiválasztott hatások terjedelme, fel-

dolgozásuk módja - minden adott felvételi eszköz- és nyersanyagtipusra - elvileg teljes pontossággal megállapítható és rögzíthető, addig az érzékelésnél egészen más a helyzet. A kiválasztás iránya és terjedelme, a kiválasztott információk feldolgozása egy bonyolult és - a lényeges eltérés itt van - dinamikus pszichológiai folyamatkomplexum eredőjeként érthető csak meg.

Ames, Ittelson, Kilpatrick és mások eltorzított terek észlelésére vonatkozó kísérleteivel próbálom szemléltetni a különbséget: a kísérleti személyeknek hat síkkal határolt kamrákat kellett megkülönböztetni egymástól (a síkok egyikén vágott nyíláson keresztül nézhetek a dobozokba). Tudták, hogy bizonyos tereket csupán négyzetek és téglalapok, bizonyosakat pedig trapézok is alkotnak. Ennek ellenére képtelenek voltak különbséget tenni közöttük. A kísérlet második fázisában bizonyos manipulációkat végeztek a kamrák mindegyikében (meghatározott célbadobások, pálcával való letapogatás a nyíláson keresztül). Majd anélkül, hogy azonosítani tudták volna azt a sorrendet, amelyben a manipulációkat végezték az egyes kamrákban, azzal a sorrenddel, amelyben most - a kísérlet harmadik szakaszában - újra csak vizuálisan kellett megkülönböztetni a tereket, - a differenciáció sikerült. Maga a vizuális észlelés változott meg a manipulációk során, azok eredményei beépültek a vizuális észleletbe. Azt hiszem, hogy mondani sem kell: fényképet csak egyfélélt lehet készíteni a betekintő nyíláson keresztül.

De nem akarunk itt belemenni az emberi látás és a fényképezőgép "látása" közti különbség ilyen bonyolult problémáiba. Az eltérést meg lehet érteni egyszerűen az idegsejtek fiziológiai, ingerületvezetési sajátosságaiból is. Az idegsejtek az ún. "minden vagy semmi" elv alapján működnek: küszöbalatti ingerekre egyáltalán nem, küszöbfeletti ingerekre egységesen reagálnak, a reakciót egy bizonyos ideig tartó ingerelhetetlenségi állapot

követi, majd újra lehetségessé válik az ingerlés... Ebből a kissé leegyszerűsítő leírásból is látszik, hogy az ingerületi folyamat szakaszosan zajlik le. Az organizmus a külvilágból folyamatosan kapja a hatásokat, információkat, e hatások, információk feldolgozása azonban szakaszosan történik. A szakaszosságból következik, hogy bizonyos kis időintervallumokban lejátszódó jelenségekről nem kapunk vizuális észleletet. Ennek az intervallumnak a nagyságát nem lehet általában egy meghatározott értékkel megadni, annyi azonban bizonyos, hogy a fényképezésben pillanatfelvételnél nevezett időegységek ezen az intervallumon belül helyezkednek el. A fényképi pillanat nem tartozik a látható világba, a fényképi pillanat - "láthatatlan pillanat".

A festő a látott világból veszi anyagát. Az ilyen láthatatlan pillanatok festői megragadásának határait jól mutatja Gericault-nak az "Epsomi derbyn" c. lóversenyképe. Gombrich a fényképezés segítségével kimutatta, hogy olyan pillanat, a lovak olyan testhelyezete, mozgásállapota, amilyent Gericault ábrázol, a valóságban nem fordul elő. De vajon változtat-e ez a megfigyelés a mű esztétikai értékén. Nyilvánvalóan nem.

Azonban változtatnia kell az ilyen megfigyeléseknek azon a felfogáson, hogy a fénykép - ha más, sajátos eszközökkel is - de ugyanazt az anyagot dolgozza fel, mint a festészet stb. A szem és a gép látása két különböző képi világot hoz létre. A láthatatlan pillanat egy olyan területet jelöl ki a fényképművészet mozgásának, amelyik a festészet számára elérhetetlen, - ez a lehetőség talán kárpótol a gép látásának hátrányos merevségéért, élettelenségéért is. S a fotoriportázshoz kapcsolódó és főleg a második világháború után elterjedt fényképezési irányzat éppen ezen a területen éri el a maga eredményeit.

Persze önmagában az, hogy egy mű e területen mozog, még nem jelent esztétikai értéket. Így Philippe Halsman "Mi az ugrás?" soro-

zata aligha tekinthető többnek egy jólsikerült tréfánál. Számunkra nem érdekesek a szerző mélyértelmű kommentárjai: "A maszkok lehullnak... Láthatóvá válik a valóságos én...". Meg kell azonban hagyni, hogy fotografikus tréfa volt Halsman ötlete. A képeken különböző ismert személyiségek szökdelnek a riporter kérésére, aki, amikor megfelelőnek vélte a pillanatot, felvételt készített a lebegő kiválóságokról. Arckifejezésük fényképi másolatain szinte kísérletszerű mesterségességgel, félreismerhetetlen elkülönítettségben van előttünk a láthatatlan pillanat. Ezeket a fintorokat akkor sem sikerült volna szemünkkel elkapnunk, ha történetesen alkalmunk lett volna a Windsor hercegi párt harisnyában ugrálva látni.

+

A fényképezés - gépi ábrázolástechnikájából eredő - sajátosságai nem jelentenek lényeges, a művészet általános tartalmától való eltérést, csupán olyan különbséget, amelyen mindig is fennállt az egyes ágazatok, műnemek, pl. a festészet és szobrászat, festészet és fametszés stb. között... - jellemezhetnénk tovább az eltérés felfogásának már említett első irányzatát. Ugy gondoljuk, hogy helytelen egy új ágazat létrejöttét egyszerűen a művészet meglévő, általános tartalma differenciálódásának, elkülönböződésének felfogni, - valójában új tartalmak létrejöttéről van szó. De hát a két dolog nem zárja ki, sőt, rendszerint kölcsönösen feltételezi egymást - vethetné ellene valaki. Ez általában, s az autonómiára törekvő fényképezés gyakorlatában így is történik, a fent jellemzett irányzat elméleti felfogásában azonban ténylegesen csak a dolog egyik oldala jelenik meg.

Ennek az álláspontnak a képviselői a művészet legáltalánosabb sajátosságaiból indulnak ki, s a fényképezés képalakító lehetőségeit eleve a művészet ez általános ismérveinek, ismert képalakító módszereinek analógiá-



jára értelmezik, ami, mint látni fogjuk, a kiválasztó és módosító eljárások egyenrangusításában, különbségének elmosásában jelentkeznek. Ebből azután olyan aránytalanságok keletkeznek, melyek lehetetlenségét már a részletesebb érvelés előtt is be lehet látni: a fényképművészeti könyvek javarészt elborítja azoknak a fototechnikai mesterkedéseknek, trükköknek a leírása, melyek segítségével a fényképező állítólag a hagyományos művészet nyomába érhet anélkül, hogy utánzóvá válna. Ez az irányzat - úgy látszik - magára akarja venni mindazt a terhet, amelynek eldobása - a technikai nehézkesség legyőzése - után a fényképezés valamikor, a múlt század végén ki tudott lépni a műteremből és a laboratóriumból az élet mozgalmasságába. Szerintünk a fényképmélet feladata éppen azoknak a lehetőségeknek az elfogulatlan elméleti kibontakoztatása, melyek által a fényképezés eltér a festészettől stb. Ez egyben azoknak a lehetőségeknek és sajátosságoknak a feltárása lesz, melyekkel minden átlagos, korszerű apparátus rendelkezik, s azoknak a lehetőségeknek a feltárása is, melyekkel a valóban tartalmas fényképek készülnek az esetek döntő többségében - nem pedig a fotótechnikai hobbynak tekintő mesterkedők felszerelési arzenáljának használati utasítása. (A fényképméleti íróknak már népművelési szempontból is meg kellene gondolni, hogy vajon új objektívek, még drágább felszerelés beszerzésére - érdekes volna egyszer megvizsgálni a nyugati fotóirodalom és a technikai felszerelést gyártó cégek kapcsolatát - egy sötétkamrában való pepecselésre, vagy pedig az ember mozgalmás világának megfigyelése felé irányítsa az igényes fényképezőket.)

Ötletszerűnek látszhat az általunk helytelennek tartott alapállást két, első pillantásra kevés közös vonást mutató könyvön szemléltetni. A művek jelentősége távolról sem azonos, értékük, színvonaluk minőségileg különbözik. Az a tény azonban, hogy a két mű kérdésfelvetése s a kérdések megoldásának iránya alapvetően azonos, jóllehet megjelenésük között

husz év telt el, s szerzőik általános esztétikai, világnézeti beállítottsága láthatóan különbözik, - mégis termékenyvé teszi az összehasonlítást: Hevesy Iván: A fényképezés művészete (Bp. 1939) és G. Rühl: Objektumok az objektív előtt (Halle, 1959).

Hevesy a "művészetek összes formáira" érvényes, "bizonyos módosításokkal érvényes" általános jellemző jegyek megállapításából indul ki, majd ezek alapján teszi fel a fényképezés művészet voltára vonatkozó kérdést: "El tudja-e végezni a valóságnak ezt az átformálását, ki tudja-e fejezni egyéni meglátását, le tudja-e rögzíteni belső látomását az, aki nem vászonnal, ecsettel, festékkel dolgozik, hanem filmnek, papirosnak fényérzékeny rétegét és fényképezőgépező lencsáját akarja a művészi kifejezés szolgálatára kényszeríteni?" A válasz "a fotóművészet kifejező eszközeinek" ismertetése után - igen. A fényképező is tud művészt alkotni, ha él saját, a többi művészettől eltérő kifejező eszközeivel, nem próbálja utánozni a hagyományos művészeti ágazatokat.

Rühl - külső szerkezetét tekintve a Hevesyétől sokban eltérő - műve, alapvető gondolati, logikai felépítésében azonos "A fényképezés művészetével". Megállapítja a művészet általános ismérveit, felsorolja a képalkító eszközöket (a kiválasztó és módosító eljárások határozott megkülönböztetése nélkül), s eljut egy gondolati konklúzióhoz, amit saját szavai nyomán így foglalhatnánk össze: a fényképezőnek is megvannak a maga képalkító eszközei, éppugy, mint a festőnek, s ahogy a festő nem olyan célokat akar megvalósítani, mint a fametsző (akinek természetesen szintén megvannak a maga eszközei), úgy a fényképész sem olyanokat, mint a festő vagy a fametsző; továbbá, ahogy a festő eszközei sem jobbak vagy rosszabbak a fametszőéinél, hanem más eszközök, úgy a fényképész eszközei is más eszközök stb.

Mi adja a két mű értékülönbségét? - merül fel a kérdés. Talán az,

hogyan jobban, mélyrehatóbban, finomabb érzékkel elemzi a képalkotó eszközöket? - Az is. Talán az, hogy Hevesy nem közvetlenül jut el a kérdésfeltevéstől az eredményig, hanem "a fotóművészet tagadása" címmel jelölt álláspont elemző bírálatán keresztül? Talán az, hogy a mű folyamán az eredeti kérdésfeltevés megváltozik, s ha nem is hagyja el az eredeti álláspontot, sőt még világosabban mutatja annak tipikus hibáját - (1. alább a következő kitétel: "a többi ábrázoló művészetekhez hasonlóvá...") -, mégis az igazi, a legérzékenyebb fényképméleti problémára kérdez rá: "Van-e lehetősége a fényképnek, hogy művészi értelemben a valóság fölé emelkedjen és így megvan-e legalább a reménysége ahhoz, hogy a többi ábrázoló művészethez hasonlóvá, szabad művészetté váljon?" Talán az, hogy megteszi a kiválasztás és módosítás alapvető megkülönböztetését? - ha csak azért is teszi meg, hogy később feloldja. - Bizonytalán mindez egyáltalán nem közömbös a két könyv összehasonlításánál. A legfontosabb azonban mégis a megjelenésük között eltelt husz év. Rúhl munkája ma, husz évvel Hevesy könyvének megjelenése után, objektíve akkor is minőségileg alacsonyabb elméleti színvonalat képviselne (ahogyan képvisel is), ha Rúhl személyileg sokkal okosabb, finomabb megfigyelő volna Hevesynél (ahogyan valójában nem az). Hevesy könyvének megírása idején a hagyományos művészeti ágak primitív utánzásának korszakából kilépett fényképezés, most már a saját eszközeivel, a maga módján, de - még mindig - a hagyományos művészeti ágak területén akarta felvenni a versenyt. A második világháború után a fotoriportázshoz kapcsolódó - s legegyszerűbben a Magnum-csoport, Cartier-Bresson nevével fémjelezhető - irányzat azonban már arra a területre szorítkozik, ahol a hagyományos művészet nem érheti utol. Ugy véljük, hogy a két irányzat, a két álláspont között nemcsak ellentét, hanem folyamatosság is van, az egyik a másik folytatása, továbbvitele, éppen az alapvető követelés, a fényképezés autonómiája követelésének vonalán. Eből a szemszögből érthető meg Hevesy és Rúhl könyvének értékkülönbsége is.

A fényképezés nemcsak egészen más eszközökkel választ ki egy egészen más anyagot - (az emberi érzékelés és a gép látása) -, hanem egészen más módon is viszonyul ehhez a kiválasztott anyaghoz, mint a hagyományos művészeti ágak, mondjuk a festészet. Azok szabadon alakíthatják tovább, elhagyhatnak belőle és kiegészíthetik stb., míg a fényképészetben a kiválasztással az anyag végső kialakításának, a mű végső megvalósításának lényeges része is adva van. A kiválasztás - a képkivágás, a felvételi irány és a pillanat meghatározása - a fényképezési alkotásfolyamat döntő szakasza, amelyet már nem követ az átalakításnak, az átdolgozásnak egy jelentőségében és lehetőségeiben ehhez fogható fázisa.

A kiválasztás nem egyenrangú "kifejező eszköz" a módosító eljárásokkal, a színszűrőzéssel, a különböző objektívek különböző perspektívikus hatásaival stb. A kiválasztás az elsődleges, a meghatározó, a többi eszköz csak módosíthatja - ennek megfelelően nevezzük őket módosító eljárásoknak - a kiválasztás által adott képet. Természetesen a módosításoknak is megvan a maguk jelentősége, szerepe a fényképezés elméletében és gyakorlatában, az első feladat azonban nem ennek kidolgozása, hanem az, hogy a képalakító eszközök két alapvető csoportját, melyeket az elmélet első álláspontja, a hagyományos művészetekben meglévő viszonyuk analógiájára, egybemosott, egyenrangusított, világosan elválasszuk, helyes arányba állítsuk. Alapvető tételünk az, hogy a kiválasztás által adott képbe nemcsak nem tudunk új elemet belevinni, hanem a kép már meglévő-meghatározott részeire sem tudunk szabadon hatni. A módosító eljárások nemcsak "a kiválasztás által adott", hanem a kiválasztott egész együttes módosítására vannak korlátozva. Alkalmazásuk legtöbbször nem egyértelmű, az egyik szempontból káros, a másiktól hasznos hatásaik között kell az engedmények útján ellaviroznia a fotografusnak. S ha mégis hozzá tud nyulni a részletekhez, akkor is a valóság három dimenziójában kell mozognia, ahelyett, hogy rögtön a kétdimenziós képre hathatna.

(a) Nem szorul külön magyarázatra, hogy színszűrővel nem varázsolhatunk felhőket az üres égboltra. Ámde, jóllehet kevésbé magától értetődő, tény az is, hogy a meglévő felhők képhatását sem változtathatjuk tetszőlegesen: az expozíció, a gradáció megváltoztatása, a szűrőzés nemcsak a felhők hatását erősítik vagy gyengítik, hanem a kép többi elemének kibontakozását is befolyásolják. Ha meredekebb lesz a tónusskála, nemcsak a felhő tűnik el, hanem a kép többi része is keményebb lesz stb. - "Tetszőlegesen" bánhatunk a szemcsenagysággal, a rajz élességével, kedvtünk szerint kormányozhatjuk a perspektivikus arányváltozásokat, de csak a kép egészére nézve. Nem adhatjuk az egyik részt lágy rajzzal, a másikat egy nagyon kemény rajzu objektív stílusában; vagy itt texturáson, ott finoman, simán egy foltot; nem egyesíthetünk - mint a festők - többféle perspektívát egy képen, szokatlan hatások, feszültségek elérésének céljából.

(b) A mélységi és az elmozdulásos élettenséggel való manipulációk is csak látszólag irányulnak a kép egyes elemeire. Semmiképpen sem nyulhatunk segítségükkel szuverén módon a részletekhez. Nem választhatom ki a keresőben látott képnek ezt vagy azt a foltját, hogy élesebbre vagy elmosódottabbra vegyem. Képalakító tevékenységemet egy egészen más koordinátarendszerbe kell áthelyeznem. A mélységi és az elmozdulásos élettenség hatásai nem a képsíknak a fényképész önkénye által meghatározott foltjaira irányulnak, hanem azokra a valóságos térbeli tárgyakra, ill. azok képi megfelelőire, amelyek azonos viszonyban vannak a felvevőgéppel. (Azokra, amelyek bizonyos távolságintervallumban vannak a géptől, azokra, melyeknek a

géphez viszonyított sebessége, mozgásiránya, távolsága azonos elmozdulást eredményez a lencse vetítette képsíkon az expozíció időtartama alatt.)

- (c) Az ujabban elterjedt mesterkedések, a különböző szolarizációk, tónusbontások, high- és low-key eljárások, a Sabbattier-effektus stb. felhasználásánál már az is felmerül, hogy egyáltalán fényképezés-e mindez. Nos, formális kritériumok alapján nem nevezhetők grafikának, nem-fotónak azok a képek, amelyek még tartalmaznak valami felismerhető tárgyi elemet. Ezekre egyébként áll mindaz, amit (a) alatt mondtunk. Az absztrakt, nonfiguratív fotográfiák ellenben, amelyeken semmiféle felismerhető tárgyi elemet nem találunk, nem tekinthetők fényképnek, hiába készültek fényképezőgép vagy más fototechnikai eszköz igénybevételével. Ha a legkülönbözőbb technikai eljárásokkal készült tárgyak, "készen talált" vacakok kiállítási teremben talapzatra helyezve vagy keretbe foglalva szobroknak vagy festményeknek minősülnek, akkor semmi alapunk sincs arra, hogy azokat a műveket kizárjuk ebből az előkelő társaságból, amelyek valahol érintkeztek a fototechnikával.

A fényképező igazi szabadsága nem a módosító lehetőségek közötti válogatásban, dúsálásban van. Csak egy töredékét soroltuk fel ezeknek a módszereknek, s kimerítő tárgyalásuk szinte lehetetlen, hiszen Rühl például bájos donkizotizmussal még a foto elavult technikai eszközeit, a lyukkamerát (1), s a harmincas évek colorfilmjét is ide sorolja; mert - ugymond - azoknak is megvan a maguk ábrázolásmódja. Hiába van azonban bármennyi is belőlük, hiába találunk fel szinte hónapról-hónapra újabb trükköket, ez semmit sem változtat a kiválasztás elsődlegességén, a kiválasztás és módosító eljárások alapvető, egyenlőtlen viszonyán.

Az igazi szabadság a kiválasztásban van, abban, hogy a fényképész megkeresi a maga tárgyát, megkeresi azt a pontot, azt az irányt, amelyből tárgyát megragadja, megkeresi azt a pillanatot, amelyben a jelenség minden mozzanata kiteljesül. S a Bresson-féle irányzat, a termékeny pillanat irányzatának képviselői valóban ezzel a szabadsággal élnek. Nem újabb és minden eddiginél bonyolultabb tónusbontási eljárásokon törik a fejüket laboratóriumukban, hanem egy-két géppel a nyakukban járják a világot, nem oldaltáskájukban kotorásznak, nem a gépükre figyelnek, hanem a körülöttük zajló életre. Mire korlátozódik az ilyen fotográfus tevékenysége? (Korlátozódik, legalább is az egyes fotóművészeti könyvek által felsorolt kifejező eszközök végtelen sokaságához képest.) Lényegében arra, hogy kiválassza, mikor, mire irányítsa gépét, mikor oldja ki a zárat, s legfeljebb még a pozitívon módosítsa a képhatárokat.

+

A fotó, gépi ábrázolástechnikája által meghatározott lehetőségeinek e vázlatos kibontása után most már rá kell térnünk arra, hogy ezeket az elfogulatlanul értelmezett lehetőségeket összevegyük a művészet bizonyos általános törvényszerűségeivel. Ezen a ponton azonban rögtön olyan problémákkal kerülünk szembe, melyeknek megoldása meghaladja e sorok írójának erejét. Csupán arra szorítkozhat, hogy két ilyen problémánál jelezze azt az irányt, amelyben a megoldást keresné.

Az egyik a művészi általánosítás, a tipizálás kérdése. A hagyományos művészeti ágakban a művészi általánosítás az alkotásfolyamatnak a kiválasztást követő második fázisában teljesedik be. Nyilvánvaló, hogy a fényképezésben is lehet szerepe a módosító eljárásoknak ebben a vonatkozásban, azonban az alkotásfolyamat két szakaszának viszonya egészen más a fényképezésben, mint pl. a festészetben stb. A kiválasztás primátusából

következik, hogy a megoldást nem a módosító eljárások szférájában, hanem a kiválasztásban - így még az általánosítás művésziisége, a szubjektum esztétikai aktivitása problémájának megoldását is magában az életanyagban, a társadalmi valóságban kell keresnünk -, s szerintünk - abban az irányban, amelyet a novella és az irodalmi szatira műfajelméletének bizonyos tételei mutatnak meg.

Goethe azt írja a novelláról, hogy "egy megtörtént, példátlan esemény". S Lukács György így ír: "A novella: sajtószerű, nem hétköznapi, meglepő történet, amelynek azonban olyan a jellege, hogy éppen a történet meglepő mozzanata jellemez egy vagy több embert egyénileg is, társadalmilag is... Itt, ahol az elbeszélés egy esemény elmondása körül összpontosul, a véletlenek halmozása - mennél rikítóbb a véletlenszerűség, annál inkább - fényszóróként világít rá valamely társadalmi jelenségre, egy csapással tárja elénk annak szükségszerűségét, persze gyakran csak a szükségszerűség és tipikusság puszta tényét." S talán még közelebb van a mi problémánkhoz, amit ugyanő ír a szatiráról: "Miben áll a valóságos események szatirikus ereje? Nekem úgy tűnik, abban, hogy egy különösen jellemző esetben, valamely - az illető társadalomra különösen jellemző - lehetőség valósággá válik. A valóság szatirikus hatása azon nyugszik, hogy az illető társadalmi állapotot, az illető rendszert, osztályt stb. már azáltal jellemezve látjuk, hogy benne ilyesmi egyáltalán lehetséges."

Ez az irány, úgy véljük, nemcsak az elméleti probléma megoldásának iránya, hanem a valóságos művészi gyakorlat, a fényképi kiválasztó tevékenység iránya is. A társadalmi valóság ilyen, már puszta előfordulásuknál fogva is jellemző tényeinek sűrített, koncentrált megragadására kell irányulnia a kiválasztó tevékenységnek. Az ilyen élettények előfordulása teszi lehetővé, hogy a kiválasztási tevékenység közvetlenül művészi formálás, az általánosítás művészi általánosítás lehessen, a kiválasztás pri-



mátusának keretein belül is létrejöhessen a szubjektum esztétikai aktivitása. A szubjektumnak ez a művészi tevékenysége azonban nemcsak ezeknek az élettényeknek a kiválasztás - a kivágás, a nézőpont, a felvételi irány, pillanat megválasztása - által való megformálásában, hanem magában a szűkebb értelemben vett kiválasztásban, tulajdonképpen megtalálásukban is megnyilvánul. A fényképezésben óriási jelentősége van annak, amit a régi esztétika művészi leleménynek nevezett.

A novella-, szatiraelmélet fenti tételeinek eddig csak egyik részét emeltük ki, értelmeztük iránymutatásként a fényképelméleti problémák megoldásához, ti. bizonyos élettények pusztá előfordulásuk, létük által jellemző mivoltát. Nem szabad azonban megfeledkezni egy másik sajátosságukról, a "példátlanságról", a "nem-hétköznapi, meglepő" jellegről sem. A két dolog ugyanis elválaszthatatlan, s esztétikai szempontból éppen az utóbbi, a meglepő, a rendkívüli mozzanat a lényeges. Az, hogy az általános az egyes események összefüggéseként, az egyes események egy oldalaként létezik, meglehetősen triviális megállapítás, s önmagában aligha volna esztétikai jelentősége. Ilyen jelentőségre akkor tesz szert, ha rámutatunk: a művészet bizonyos ágazatai, bizonyos műfajok stb. éppen arra alapozzák a maguk művészi általánosítását, hogy megkeresik azokat az élettényeket, amelyekben ez az általános összefüggés felszínre bukkan, pontosabban, magának a felszínre kerülésnek, s láthatóvá válásnak a pillanatát próbálják megragadni, a rendkívüli, példátlan, meglepő pillanatot. E pillanat megragadásának lehetőségét az adja meg, hogy egyrészt mozgásában maga a valóság egyre újabb és újabb összefüggéseit bontakoztatja ki, másrészt a művészet a maga eszközeivel mintegy segíti ezt a kibontakozást, nemcsak megtalálja, hanem sajátmaga felszínre is hozza ezeket az összefüggéseket.

Itt tehát két tényezőnek van döntő jelentősége, egyrészt a fényképező művészi leleményének, annak, hogy képes-e megtalálni olyan életté-

nyeket, amelyek mintegy tulmutatnak önmagukon, önmagukban egy általános összefüggést képviselnek, képes-e ezeket mozgásukban, létrejövésük pillanatában megtalálni, másrészt annak, hogy képes-e maga is segíteni ezt a mozgást. S úgy véljük, hogy ezen az utóbbi ponton feltétlenül kapcsolódnunk kell a láthatatlan pillanat fényképi láthatóvá tételére vonatkozó korábbi megállapításainkhoz. Éppen a láthatatlan pillanat, a láthatóvá tétel adja meg az általános lehetőséget arra, hogy a fénykép valóban maga tárja fel az ilyen élettényeket, hogy a fénykép ne csupán megtalálja, hanem maga is hozza felszínre ezeket.

S ezzel elérkeztünk a szakasz bevezetésében jelzett másik problémához: nem jelenti-e a fényképi művészi általánosítás általunk adott leírása azt, hogy a fényképészeti tipizálás létrejövése szinte teljes mértékig a véletlentől, a fotográfus szerencséjétől függ? S mivel, szándékunk szerint, ennek a leírásnak fednie kell azt a fényképezői gyakorlatot, amelyre álláspontunkat alapoztuk, úgy is fel lehet tenni a kérdést: nem jelenti-e ezt a "riportszerű" fényképezés gyakorlata? - A hagyományos művészeti ágakban a "megtalálás" maga is többnyire a művészi fantázia szintjén zajlik le, a lelemény maga is a művészi fantáziában jön létre, de ha valóban megtörtént, "valódi" élettényekkel dolgozik a művész, akkor is, a rejtett lehetőségek megvalósulását, a megvalósulás láthatóvá tételét az anyag szabad átalakításában éri el. A fényképezőnek viszont meg kell keresnie, ki kell várnia a megvalósulást, nem nyulhat bele az anyagba, s a kivárási hosszadalmassága után a láthatóvá tételt az elért pillanatban azonnal el kell végeznie. A kivárási kiszámíthatatlan hosszadalmassága, a felszínrekerülés pillanatnyi rövidsége valóban azt látszik bizonyítani, hogy a fotográfus a szerencsére, a véletlenre van utalva.

Úgy gondoljuk azonban, hogy ez a látszat rögtön széjjelfoszlik, ha a fényképező személyiségét nem úgy fogjuk fel, mint egy tiszta lapot,

amelyre csak az így absztraktnan, önmagában szemlélt alkotásfolyamat írja rá a maga jegyeit. Azt a pillanatot, amelyben a fényképész megtalálja, s szinte reflexszerűen kapja el a számára fontosat, lényegeset, nem választhatjuk el azoknak a pillanatoknak a milliárdjaitól, amelyekben - akár gépének szemén, keresőjén, akár anélkül - figyelte, élte a világot. Amit a döntő pillanatban lényegesnek tart, azt nem valami pillanatnyi szeszély, ötlet határozza meg, hanem egész eddigi valóságos emberi és művészi léte.

Hogy azokban a cselekvésekben, amelyeket a döntő pillanatban végez a fényképész - a témához való villámgyors igazodásban, az irány stb. megválasztásban - mennyire nemcsak a véletlennek van szerepe, azt egy (szándékosan leegyszerűsített) példával szeretném megvilágítani: képzeljük el, hogy olyan valakinek kell egy bajnokságról felvételt készíteni, aki még sohasem látott magasugrást. Világos: ahhoz, hogy egy jó pillanatot elkaphasson, legalább egy sikerült gyakorlatot meg kell néznie, s csak azután kísérheti meg a felvételkedészítést. A folyamat összefüggésének váza (a példa minden leegyszerűsítése ellenére) ezzel máris előttünk van. A folyamat: a láthatatlan pillanat (ha szabad így mondani) "megfigyelése", újkivárása s láthatóvá tétele.

A leegyszerűsítések, az absztrakciók feloldása után azt látnánk, hogy egy ilyen folyamat mindhárom szakasza maga is számtalanul sok ugyanilyen hármas tagolódásból áll, ti. számtalanul sok benyomásból, megfigyelésből, kivárásból és felvételmegkísérlésből, ahol különösen az utóbbinak, a felvételmegkísérlésnek van különös jelentősége, a kísérletek eredményessége vagy eredménytelensége szabályozza a folyamat további menetét. S a konkretizálást tovább folytatva a valóságos - nem a fenti példához hasonló nagyjából sztereotip, azonosan ismétlődő - életjelenségek felé, az alkotásfolyamat minden szakasza az egyes mozzanatok, megfigyelések, kivára-

sok, felvételkészítések leírhatatlanul bonyolult összeszövődéseként jelennek meg...

A fényképi alkotásnak a gépi ábrázolástechnikából eredő nehézségei a kivárási szakasz szükségességében, s a szűkebb értelemben vett produktív folyamat pillanatnyiségében fejeződnek ki. Ezek a nehézségek azonban nem azt jelentik, hogy a jelentős fényképi alkotások csupán a véletlennek, szerencsének köszönhetőek. A kivárási szakasz látszólagos sivár üressége, a megvalósítás látszólag tartalmatlan pillanatnyisége konkrét tartalommal telítődik meg, ha az alkotásfolyamatot a maga szélesebb összefüggésében tekintjük, - s ez a tartalom éppen a nehézségek szukcesszív leküzdése.

Bence György

Nem kell bemutatni azokat, akik mögött egész életmű vagy több évtized munkája áll. Pusztán újabb termésük ismertetésével és elemzésével foglalkozik Alkotóműhely c. rovatunk. De a Fiatalok szemléjére, párhuzamosan induló külön rovatunkra már egyszerre két feladat hárul: a bemutatás - sőt nem egy esetben a felfedezés - és egy-egy induló pálya egész termésének ismertetése. Az Alkotóműhely is aktuális, viszont a Fiatalok szemléje amellet sürgető kérdések tömegét is felölelheti, mindazokat, amelyekre fiatal művészek keresik a választ.

Az ő problémáik területén kevesebb kialakult értékítélet, több tisztázatlan reménység uralkodik; - ebben a rovatban ez nehezíti meg a kritikus feladatát. Egy-egy túl merev ítélet, akár pozitív, akár negatív - s mégha a legjobb szándék is diktálja - akadályozhatja a művészi kibontakozás menetét, a rovat célját visszajára fordíthatja.

Csoportok helyett ezért egy-egy fiatallal külön-külön tanulmányban, tüzetesebben foglalkozunk s a kritikai elemzést igyekszünk olyan hozzászólásokkal kiegészíteni, amelyek a "több szem többet lát" elve alapján ellentmondásaikkal vagy egymást megerősítő érvelésükkel a fiatalok segítségére lehetnek.

## NAGY ZOLTÁN MUNKÁIRÓL

Nagy Zoltán az idei képsorpályázaton elnyert második díjjal tört be az alkotó fotóművészek közé. Meglehetősen fiatalon - 19 évesen. Ez a kor nem veszélytelen, a korán érkező elismerés gyakran olyan örvényhez hasonló, amelyben a tapasztalatlan művész elveszítheti biztonságérzetét, sőt

NAGY ZOLTÁN KÉPEI:

A rongy

Ágak

A sál

Anyám

Nagyapám

Mosoly ur

Ajtó - ablak

Portré

A templomszolga, akitől

elfordult Krisztus

(I-III. kép)

1963 I. negyedévi képsorpályázat

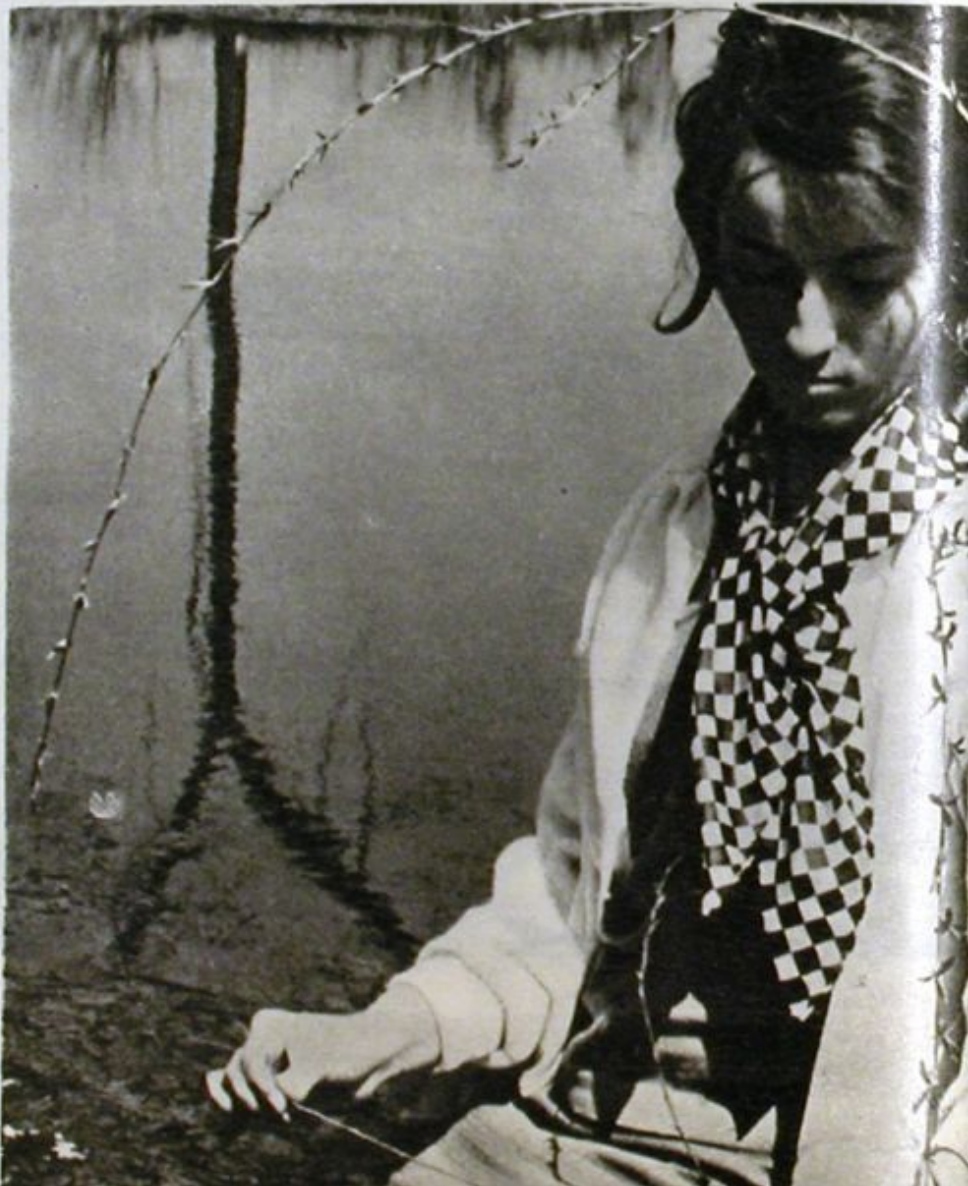
II. DIJ

Este

Házaspár

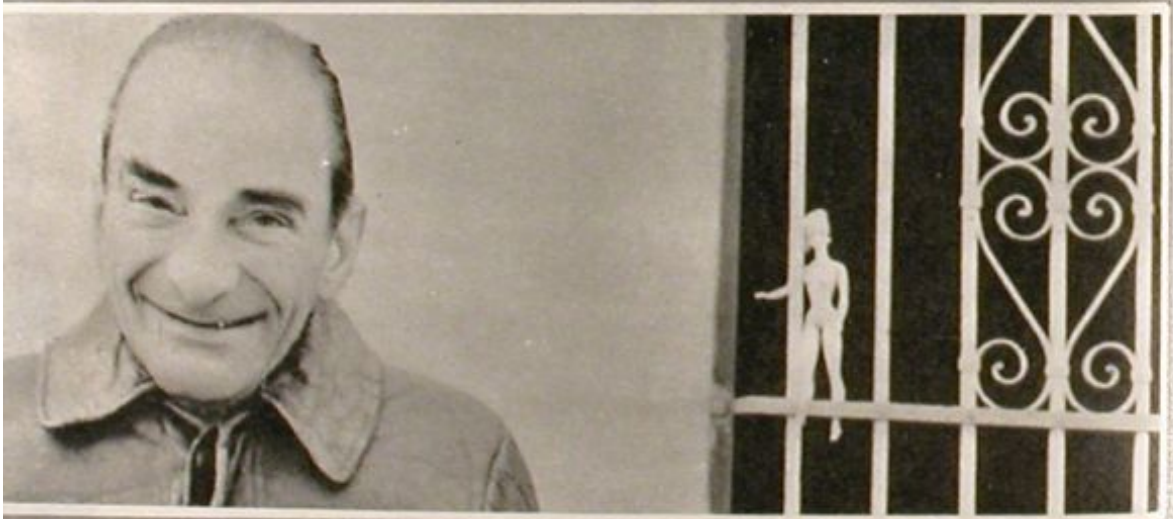








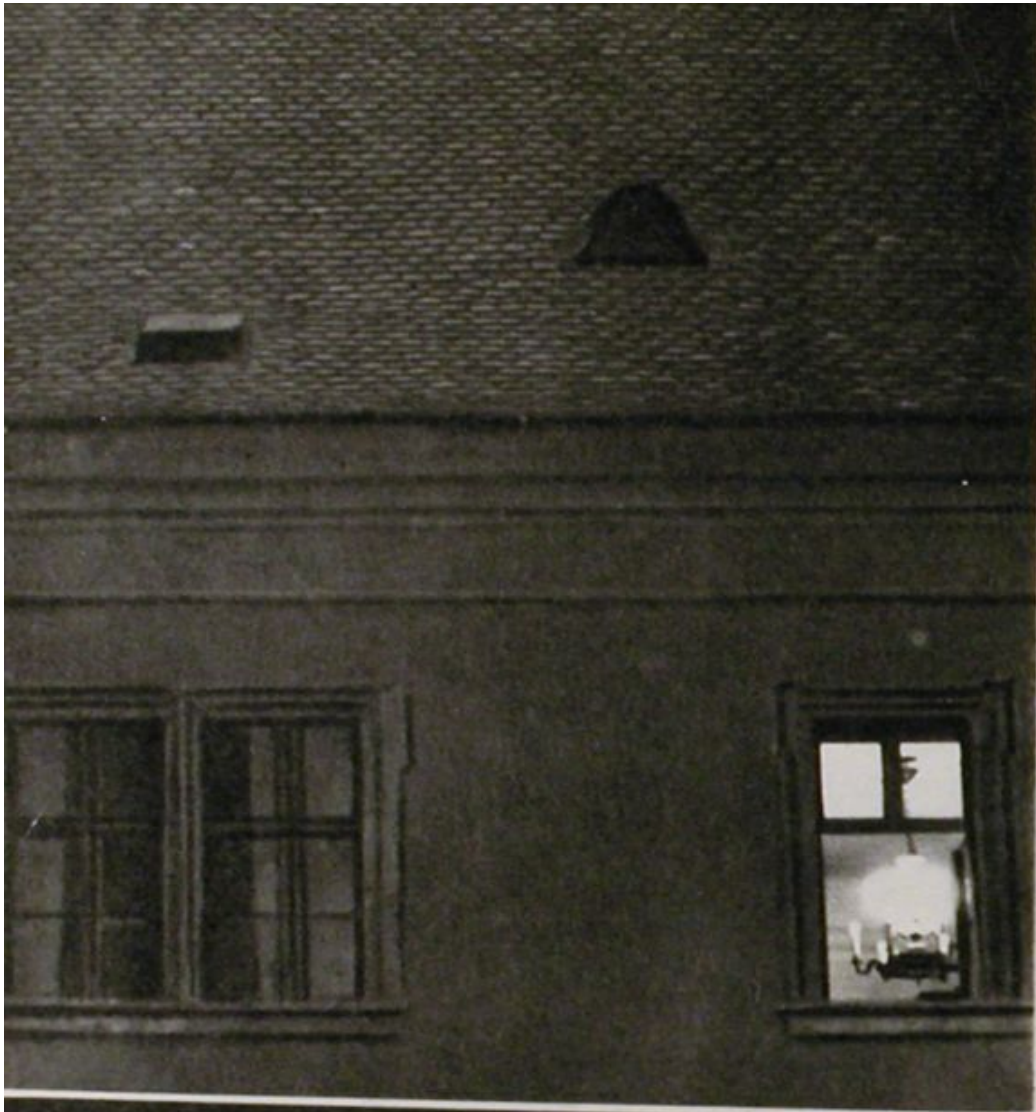












néha hivatástudatát és önbecsülését is. Ezért bizunk inkább azokban, akik nem ragyogó tehetségükkel, hanem tehetségük megőrzésével és kimunkálással hívták magukra a figyelmet. Nagy Zoltánt személyesen nem ismerem, csak a képeit. Azonban fotóiról olyan erkölcsi igényesség és művészi elmélyülés olvasható le, amely vetekszik ösztönös tehetségével. Ha van is bennük némi vaktában elsűtött kamaszos maximalizmus, ha az alkotó formálás öröme néha gyermeki csodálkozás is (ami meg különösen nem baj) oeuvre-je mégis egységes, érezni mögöttük a nyugtalanul kutató, a kifelé talán konok, de magával szemben is mindig kiméretlen igényességet. Ez az, amiből valami jó szokott kijönni. Ezért vállalkoztam arra, hogy írjak arról a világról, amit fotói elénk tárnak.

Ezeket a fényképeket nem lehet elválasztani egy napjainkban felnövő generáció élményanyagától és mindent újra kontrolláló önállóságától. Amikor kézbevettem őket, azonnal a "Kés a vízben" című lengyel filmdrámára gondoltam. Az életet jól ismerő felnőttek, kicsit már berendezett és kicsit már ötven százalékra csökkentett világával szemben ott áll a kamasz idealizmusa, érzelmi szenzibilitása, és ami ebből következik, kiméretlenül szenvedélyes kritikája. Ennek a fiatalságnak egy összkomfortos társadalmat kívánunk nyújtani és ők úgy veszik azt kézbe, mint valami talált tárgyat, tárgyilagos szemmel, egy barkácsoló diák ügybuzgóságával. Egyáltalán nincsenek meghatva. Sőt, azonnal észreveszik a repedéseket és csorbákat. Talán nem tudják, hogy ezeknek a csorbaságoknak milyen súlyos előzményei rejtőznek a múltban, de alig érdekli őket ez a múlt, csak az izgató és a feldeítésre váró jelen és méginkább a jövő. Ismerjük a fiatalok rajongó örömeit és csalódásait, de mégis kicsit váratlanul ér, ha mindezt komolyan kell venni. Nagy Zoltán fényképei pedig éppen ilyen komoly "felvételek".

Leginkább az a hallatlan érzékenység szokatlan, amellyel észrevesz olyan érzelmi és magatartásbelli nuanszokat, amelyek mellett, mint

hétköznapi események mellett megyünk el. Rendszerint valamilyen jelentéktelennek tűnő nyomon indul el, de olyan friss tekintettel és olyan átéléssel, hogy döbbenet kell látnunk: mi rejtőzik egy-egy megszokott mozdulat, tárgy, vagy szituáció mögött. Talán éppen ez a frissesség rokon a gyermeki látással, amely mítoszt és drámát sző néhány elhangzó szó, vagy önkénytelen mozdulat köré. De az értékskála, amellyel Nagy Zoltán leméri ezeket a gesztusokat, már nem gyermeki. Ismeri, sőt éli a felnőttek életét, csak éppen ítéleteinek hevessége, szenvedélyessége mutatja, hogy egy új, még fel nem dolgozott világot akar meghódítani. Az a másfél tucat kép, amelyet az utolsó év terméseként megismerhetünk, ennek az érési folyamatnak gyorsan változó szakaszait mutatja. Az igen és nem kategórikus ítéleteitől az árnyaltabb jellemrajzig, a "Kamasz" című képsorának belülről átélt ábrázolás módjától a "Templomszolga..." fölényes és objektív megjelenítéséig vezet ez az út. De mindvégig megtartja (talán csak a "Kamasz" kivételével) a fotó alapvető törvényét: egy vizuálisan adott motívumot hasít ki az idő folyamából és ezt a látványt komponálja elmélyült jellemzéssé.

Két portré illusztrálhatja Nagy Zoltán morális tartalmu közeledését az emberekhez. Ez a két kép, csaknem riportszerű fotó, mint két fonal az ítélet két végletéhez kapcsolódik: az igen-hez és a nem-hez. Az első az "Ágak". Karcsu, hullámozó indák, rügyező vesszők fonják át a leányt, akinek hajához emelt keze és kezéből szétágazó hajfűrtjei ugyanolyan felszabadultsággal fonják be a képteret, mint a természet organizmusa. A kompozíció a szabad vonalvezetés ellenére is kiegyensúlyozott. A laza hálószerűen könnyed közép-teret két oldalt a fák sötét törzsei zárják le, középen, a lány alakja mögött nyitott a tér és az ágak elvesző sziluettje a távolba vezet.

A másik portré címe: "Mosoly ur". A kép bal szélén idősebb, valamiképpen deklasszálnak látszó férfi, arcán behízelt, szinte cinkos mosollyal. A vigyorgó álarc mögött érezzük a gépies rutint és a számítógépes



get. A kép azzal válik az esetlegesből törvényszerűvé, a véletlenből kritikává, hogy a jobbszélen megismétlődik a jellemrajz, most már a tárgyak szimbolikájával. Az ablak rácsa, kiszámítottan kedves kacskaringóival, bizarr virágvonalaival, és a keresztrudra állított meztelen műanyagbabával, annak sikkes művonalaival viszolygó érzést kelt. Ez mosoly ur lelki-világa.

E két képből megismerhetjük azokat az eszközöket is, amelyekkel Nagy Zoltán mondanivalóját szavakba foglalja. Két fonalon fut tekintete, az egyik az emberi világ, ennek hordozója maga az emberi figura. A másik a tárgyi világ, amely azonban nem tárgyi jelentésében szerepel a képen, hanem humanizált, az emberi jellemet visszatükröző szolgálatot vállal. Ez az alkotásmód a szimbolizmus határán jár, de mégsem az. Nem szimbolizmus pedig azért, mert az emberi és tárgyi világ oly szorosan fonódik össze, hogy egyetlen benyomássá egyesül bennünk. A tárgyak szimbolikus szerepe háttérbe szorul és az emberi világ szerves tartozékává, természetes háttérévé válik. Ezért tűnik Nagy Zoltán sok képe riportszerűnek, de anélkül, hogy megelégedne "a muló pillanat finom rezdüléseinek" rögzítésével. Az emberi és tárgyi elemek különböző értékűek, de azonos tartalmu mondanivalóval formak össze. Ez a felfokozás biztosítja, hogy a riportszerű pillanatképből szuggesztív jellemzéssé és állásfoglalássá válják.

A szimbolikus módszer helyett tehát inkább beszélhetünk montázs-ról. Természetesen itt nem a szónak az összeragasztott, az összeapplikált értelmében, hanem abban a mélyebb, művészi igényű értelemben, ahogyan a montázsról annak legnagyobb mestere, Eizenstein beszél: "Két különböző dolog egymás mellé téve egy magasabb rendű harmadikat eredményez, rokontartalmu motivumok összessége fokozott kifejező erejű összképet adhat. Már Eizenstein is két változatát említi a művészi montázsnak, az időben lepergő filmkockák összevágása mellett beszél a belső montázsról is, az

egyetlen képen megjelenő motívumok művészi összekomponálásáról. A filmrendező ezt az együttest valóban megrendezi, azaz a stúdióban összeállítja. A fotós azonban ritkán folyamodhat ehhez a módszerhez, feladata éppen az, hogy a való élet vizuális élményeiből hasítson ki egy olyan pillanatot, amelyben a montázszerű szituáció adva van.

Nagy Zoltán fogékonyságát is abban látom, hogy ezeket a ritkán észrevett "beállításokat" felismeri és elénk vetíti. Képei azt tanúsítják, hogy nem öncélúan keresi az érdekes szituációkat, hanem az emberi vonatkozásai felől közeledik hozzájuk. Az érdekes, mint eleve vonzó jelenség az ő kíváncsiságát is felkelti, de ilyenkor is utánanyomoz a furcsaság forrásának, és nem nyugszik addig, míg el nem jut az emberi jellemből kielemezhető végső, társadalmi érvényű magyarázatig. (Ezt különösen jól példázza a *Templomszolga* c. képsor.)

Általában azonban a mindennapi felől érkezik el a művészi montázs magaslataira. Ilyen kép az *Anyám*, melyen az előtérben leomló fehér vászonhuzat fölött úgy jelenik meg a varrógép fölé hajló anya arca, mint a tisztaság és a felmagasztosultság költői képe. A Nagypám tartalmi magva inkább a részvét és melankólia. De ezt az érzést ugyancsak az emberi figura és a tárgyi környezet drámai kapcsolata ébreszti fel: a vetett ág úgy őrzi a mellette ülő idős embert, mint foglyát, akit nem ereszt messzire. Csak nemrég kelt föl, és nemsokára újra visszafekszik - rövid kirándulásokat tesz az életbe.

A *Mosoly ur szatirája* mellett, és a gyöngédséggel átfont leányportrék, vagy családi jellemképek mellett még egy kompozícióról kell megemlékeznem, amelyen most már talán kevésbé hevesen, de annál több árnyaltsággal ötvöződik az emberi és tárgyi világ véglegesen szűkszavu művészetté. A "*Házaspár*" két alakját egy harmadik szereplő egészíti ki: a lámpa, amely megvilágítja az arcokat. A közös fényforrás egyetlen fényud-

varba vonja őket. Van valami hangsúlyozottan puritán ebben a kompozícióban, mintha az egyszerűség nem is a beállításból, hanem a két idős munkásarc karakteréből fakadna. A sötétség, amely körülveszi őket, nemcsak kihangsúlyozza összetartozásukat, hanem el is választja őket a világtól. Pesszimizmus? Az ő számukra nem. Hiszen a közös fény halk derűt vet vonásaikra. Inkább a mi számunkra lehangoló ez a kettős lét, amelyet már nem fordíthatunk a jövő és benne magunk felé. Ők abban a világban születtek és éltek, amelyben csak egymástól kaptak derűt, és most már így távolodnak, süllyednek az időben, abban az időben, amely nem szerepel természetesen a képen és amely mégis átfonja szereplőit. Nagy Zoltánnak sikerült ezen a kompozíción a külső és belső nézőpontok finom árnyalását megvalósítani. A házaspár szubjektív világa elkülönül a művész ábrázológesztusának tárgyilagos ítéletétől, de törést, zavaró kettősséget nem érzünk.

Nagy Zoltán a világgal való kapcsolatát, képpé formált élményeit a "Kamasz" című képsorban próbálta általánosítani. A kísérlet teljes világképpé igyekszik formálni a kamasz korban jelentkező kérdéseket, az önálló döntés és felelősség problémáját. A megjelenítés mély intenzitása egyetlen nézőpontra alapszik, az önmaga erejéből utat kereső kamasz szubjektumán. A képek teljes átéléssel születtek, de éppen ez a belülről való ábrázolás csökkenti általános érvényüket. A kamasz témája Nagy Zoltánnak valóban "saját ügye" lehet és megrázó őszintesége ellenére is ezért kíván némi külső fenntartást. Nem hiba ez, csak hangsúlyozása annak, hogy a vallomások szubjektivitását kell ez esetben is szem előtt tartanunk.

A képsor problémái inkább technikai megoldásából adódnak. Ugyanis itt tér el Nagy Zoltán attól a módszertől, hogy az emberi és tárgyi világot összeolvasztott egységben ragadja meg. A szintérül választott padlás az egész világot jelenti, mindazt, ami között a kamasznak el kell igazodnia. Valódi szimbólummá növekszik tehát, szinpadí kép. Ebben a jelentésében

egyenrangú szerepet vállal az emberi szubjektummal. Az első kép nyitott ablaka, melyen beömlik a fény, mindazt a mohóságot jelenti, amellyel a kamasz a világnak esik, létrát a magasba, vad és minden árnyaltság nélküli szabadságot. Azután megjelennek a tört vonalak, az irányt zavaró keresztgerendák, fény és árnyékpászták. Ebben a színpaddá varázsolt kozmoszban a kamasz csak kétszer jelenik meg: először mint álló, merev, önmagára figyelő figura, majd a negyedik képen mint cselekvő mozgásban lévő lény, aki átlépi az útjába kerülő akadályokat. Az utolsó díszletkép ezt a haladó motívumot erősíti meg, a ritmikusan ismétlődő gerendákkal, fényoszlopokkal a távolba vezeti a tekintetünket. Válasz ez egyben az első kép magasba nyíló ablakára, a "mennyország kapujára" is. Az illúziók helyett a cselekvést diktáló józan valóság lesz a zárókép.

Ennek a képsornak a rendezése egyenesen a film műfaja felé vezet. A szimbólikus formanyelv tulságos tömörségét Nagy Zoltán is érezhette, ezért bontotta viszonylag sok képre mondanivalóját. A képsor önmagán belül következetes és hibátlan, mégis jelentős intellektuális erőfeszítést kíván megfejtése, feldolgozása. Egy eleve általánosító mondanivalónak ilyen továbbáltalánosított megfogalmazása már az állófényképezés műfajának határán jár.

Mégis minden fogyatékosága mellett talán ez a képsor az, amely a legközvetlenebb módon tárja fel a mai huszévesek ambícióját, felelősségvállalását. Az a szinte faustusi küzdelem, amelyet a padlásból rögtönzött világegyetemben a kamasz félig átél, félig megjátszik, az a komolyság, amellyel ezt a színpadot egy sorsdráma keretének tekinti és kozmoszá tágítja, igen meggyőző. Éppen fiatalos bölcsesége (ahogy a létrákat visszautasítja), és ennek a gesztusnak kamaszos sutasága tesz ki Nagy Zoltán képsorát hitelessé. Az első szó volt ez a világról általában. De bizonyára nem egyben az utolsó.

Már említettem a "Templomszolga, akitől elfordult Krisztus" c. képsort. Itt egy esetleges, sőt extrém eset a képek tárgya: egy hibbant és torz lélek, a sekrestyés. De az a mód, ahogyan kibontja ennek a groteszk egzisztenciának a fonákságait, tulvezet az extrémén, és egy általános érvényű morális ítéletté növekszik.

Az első kép a torony földszintjén, egy harangkötélbe kapaszkodva mutatja a figurát. Az alant álló ember elvész a sötétben, a lépcsőt, amely fölvezet felénk, a fényre, nem használja.

Majd egy életnagyságu feszület alatt látjuk, amint egy giccses és agyondiszitett csillár felé kapkod. Ágaskodó alakjával, kaparászó karjaival olyan, mint egy ablaküvegen vergődő bogár.

A harmadik képen végre szembefordul velünk, arcán zavart révület, hibbant grimasz. A szószék faragott angyalának teste föléje hajlik, de hidegen tiszta tekintete elzuhan a sekrestyés mögött.

Ha már említettem a Kés a vízben c. filmet, hadd mondjam itt ki Fellini nevét. Nem értékjelzésül - az tulzás volna - hanem a stilus és a felfogás rokonsága miatt. Két szempontból is szembeszökő ez a hasonlóság. Az egyik a neorealizmusból táplálkozó komponálásmód; az élet diszletei a valóság tárgyai, és a szereplői nem színészek, hanem az utcán, a házakban fölkeresett valóságos típusok. A másik rokonvonás az a többlet, amivel Fellini is tulhaladta ezt a dokumentáló erejű neorealizmust. Nem elégedett meg az átlaggal, hanem olyan speciális nézőpontokat keresett, ahonnan döbbenetes visszássággal tárul, sűrűsödik mindaz elénk, amit a neorealizmus az átlagosban fölhogitva tált. Bohócokat, clownokat keres, akik eltorzult arccal, a porond közepére állva kiáltják ki a művész mondanivalóját. Nem Chaplin burleszkje ez már, sokkal fanyarabb, intellektuálisabb ábrázolás, melynek rugója a morális ítélet, a szenvedélyes állásfoglalás.

Láttuk, hogy Nagy Zoltán java képein a neorealizmus lírai komponálásmódjával él, és az esetlegesen mindennapiból formál zárt ábrázolást. Láttuk erkölcsi maximalizmusát is, a ragaszkodásra és kritikára polarizált ítéleteit. A templomszolga megteszi azt a lépést is, ami az átlagostól az extrémig, az utca képétől a cirkuszporondig vezet. Egy dologban azonban éppen az ellenkezője Fellininek. Ez pedig az ítélet világnézeti alapállása. Fellini morálja a katolicizmuson alapszik, és tiltakozása a visszás társadalom ellen egy irracionális világrendből táplálkozik. Nagy Zoltán pedig éppen ezt az irracionálizmust itéli el, mutatja meg torz, embertelen értelmetlenségét. A templomszolga reménytelen csüngése a magasbavezető kötélen, a sötétség, amelyből képtelen fölemelkedni, az édeskés üvegcsüngőkkel teleaggatott csillár, mely leleplezi a halott Krisztus-alkhoz fűző ragaszkodást, és végül ennek az embernek viszolygást keltő zavarodottsága olyan felfokozott erővel harsogja állapotának hazug és beteg voltát, amely tullép a sekrestyés szűk világán, és az irracionálizmus ítéletévé válik. Látjuk, hogyan marad magára a hívő, akitől "elfordult Krisztus", és idegenkedve fordulunk el mi is tőle. A clown eljátszotta szerepét, és a hatást, a tanulságot magunkkal visszük a cirkuszból.

Mit mondhatnék még befejezésül Nagy Zoltán fotóiról? Igyekeztem tárgyilagosan leírni gondolataimat, de az sem bánt, ha kiérződik e sorokból, hogy képei igazán tetszettek. Csak arra kérhetem fotóstársait, hogy kísérjék olyan érdeklődéssel és rokonszenvvel további fejlődését, mint amilyen féltő vigyázattal vettem kézbe a Templomszolga három lapját, mondván: igaz, hogy nincsenek jó filmjeink, de jó fotósaink úgy látszik még lehetnek.

Pernecky Géza

+

**NAGY ZOLTÁN KÉPEI:**

**Kamasz**

(I-V. kép)

1953 III. negyedévi képsorpályázat

II. DIJ;

**Árnyékok (Requiem)**

(I-III. kép);

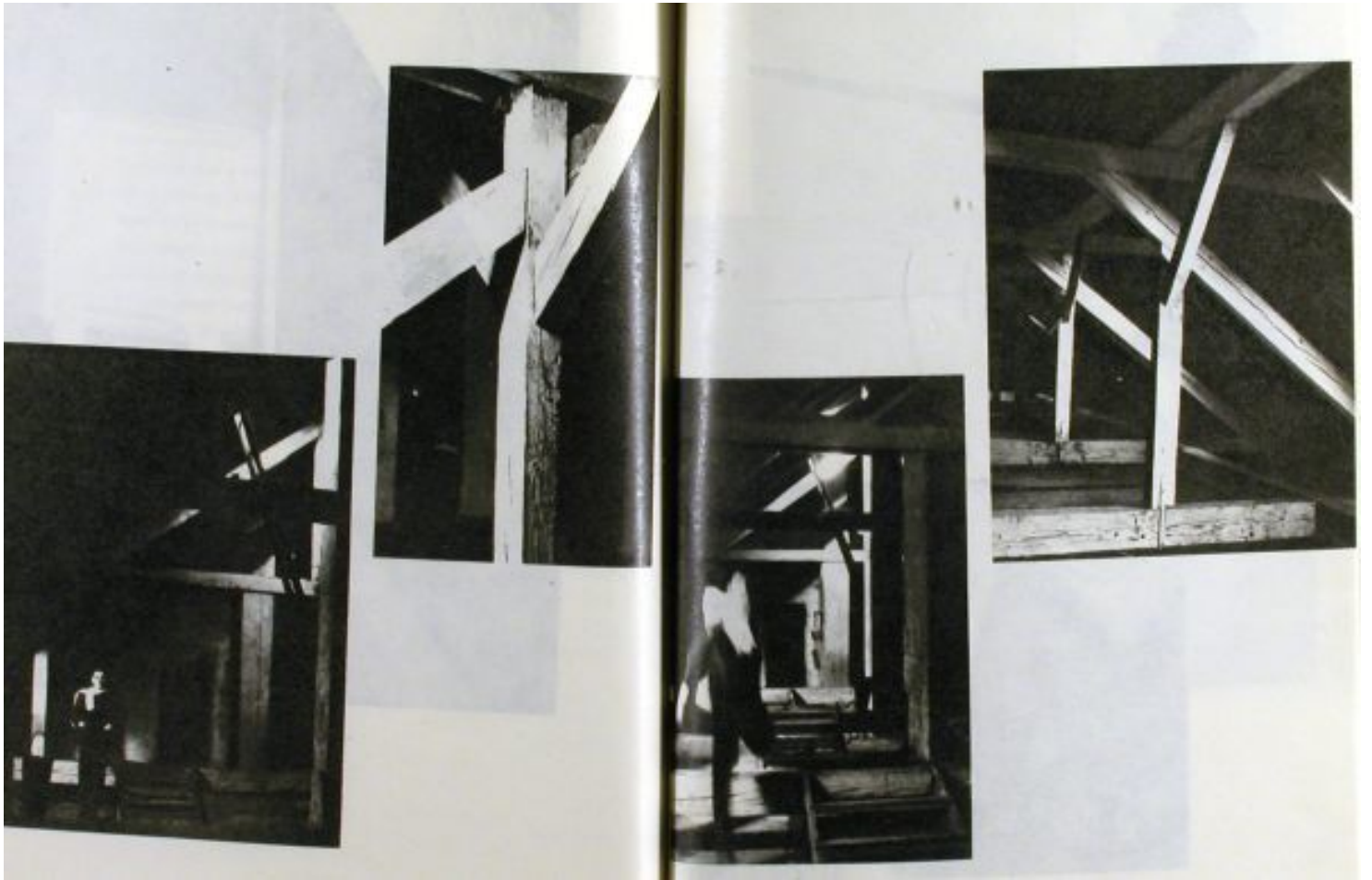
**Kő és fa**

(I-III. kép)

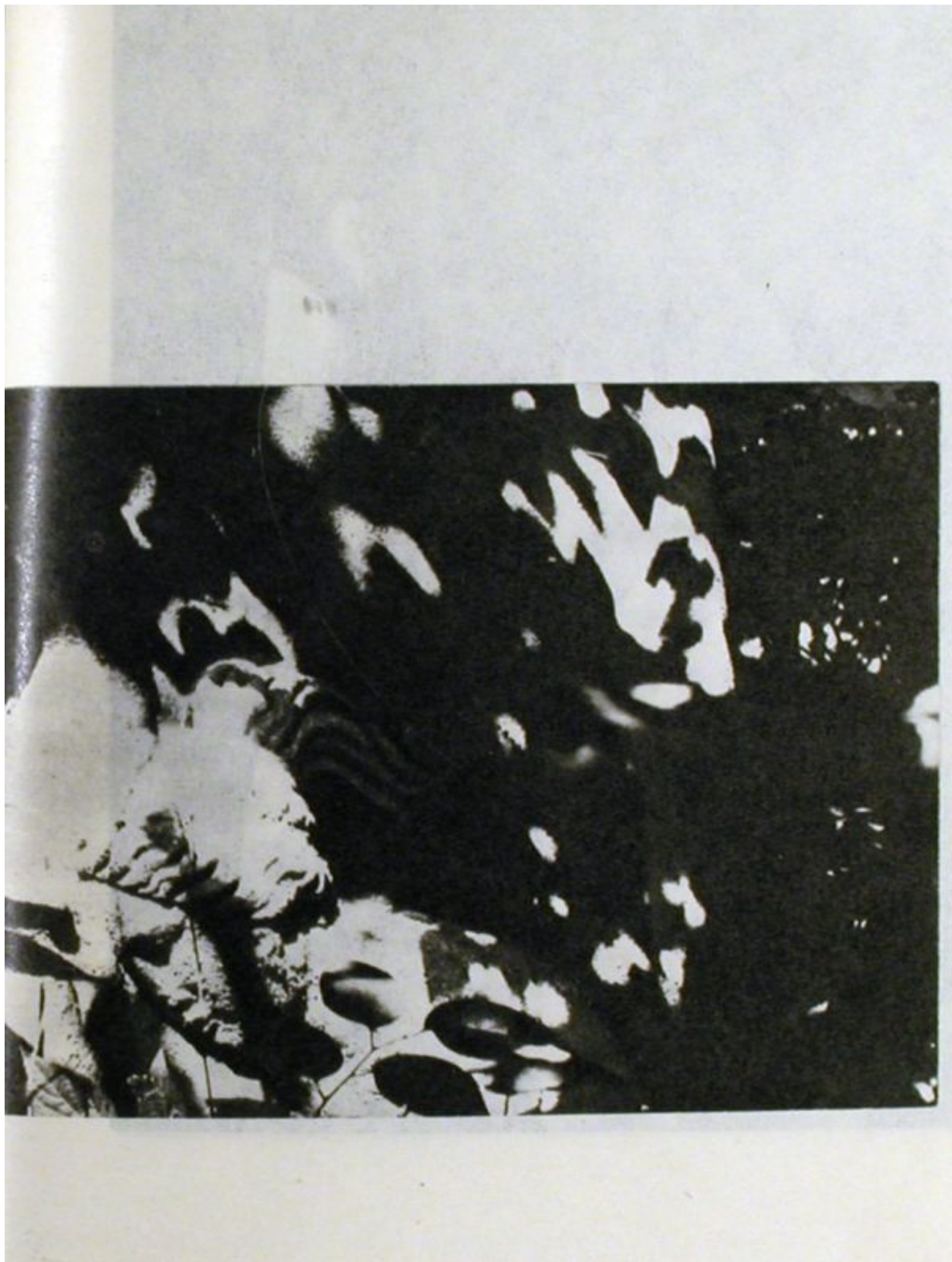


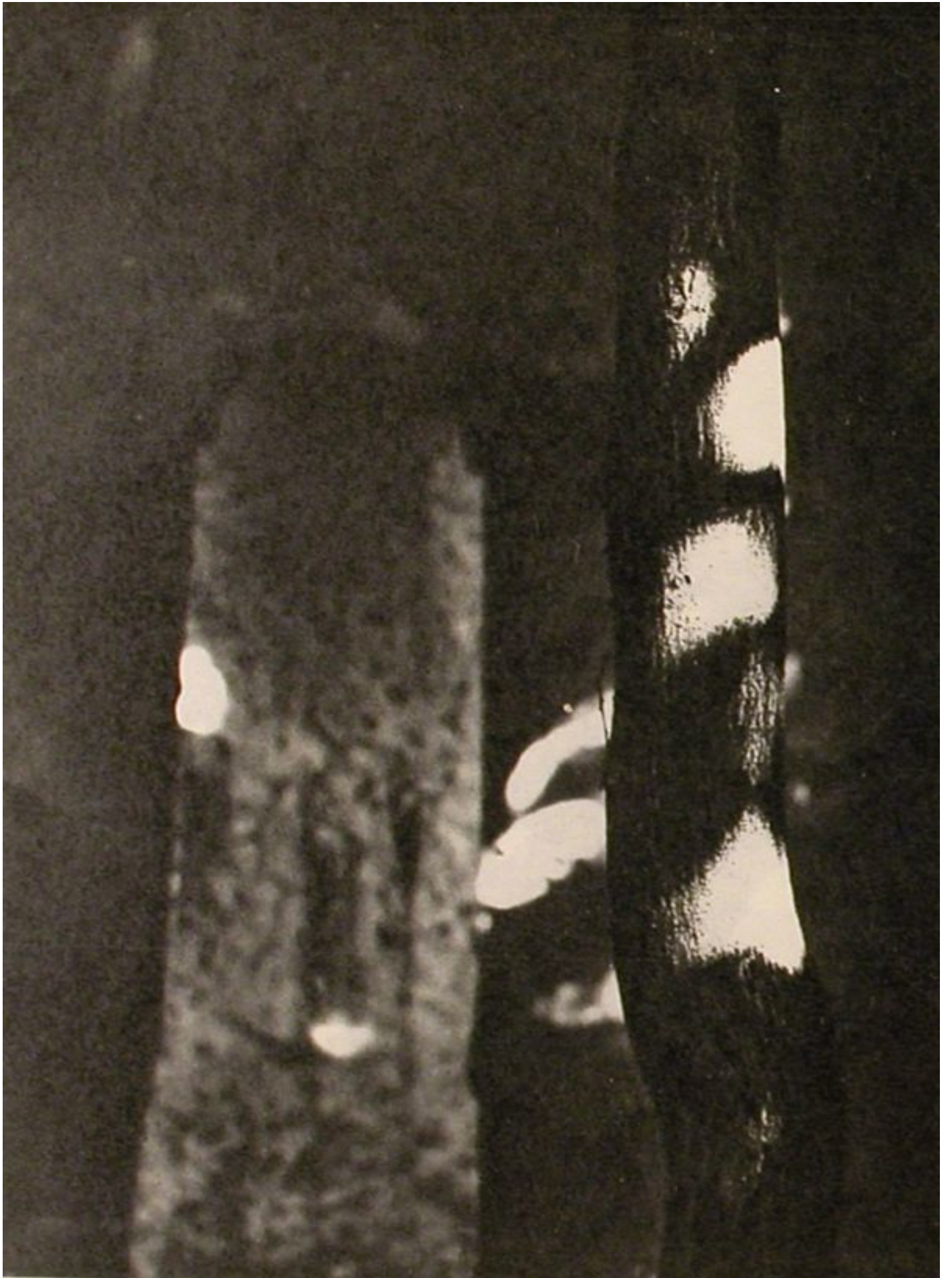


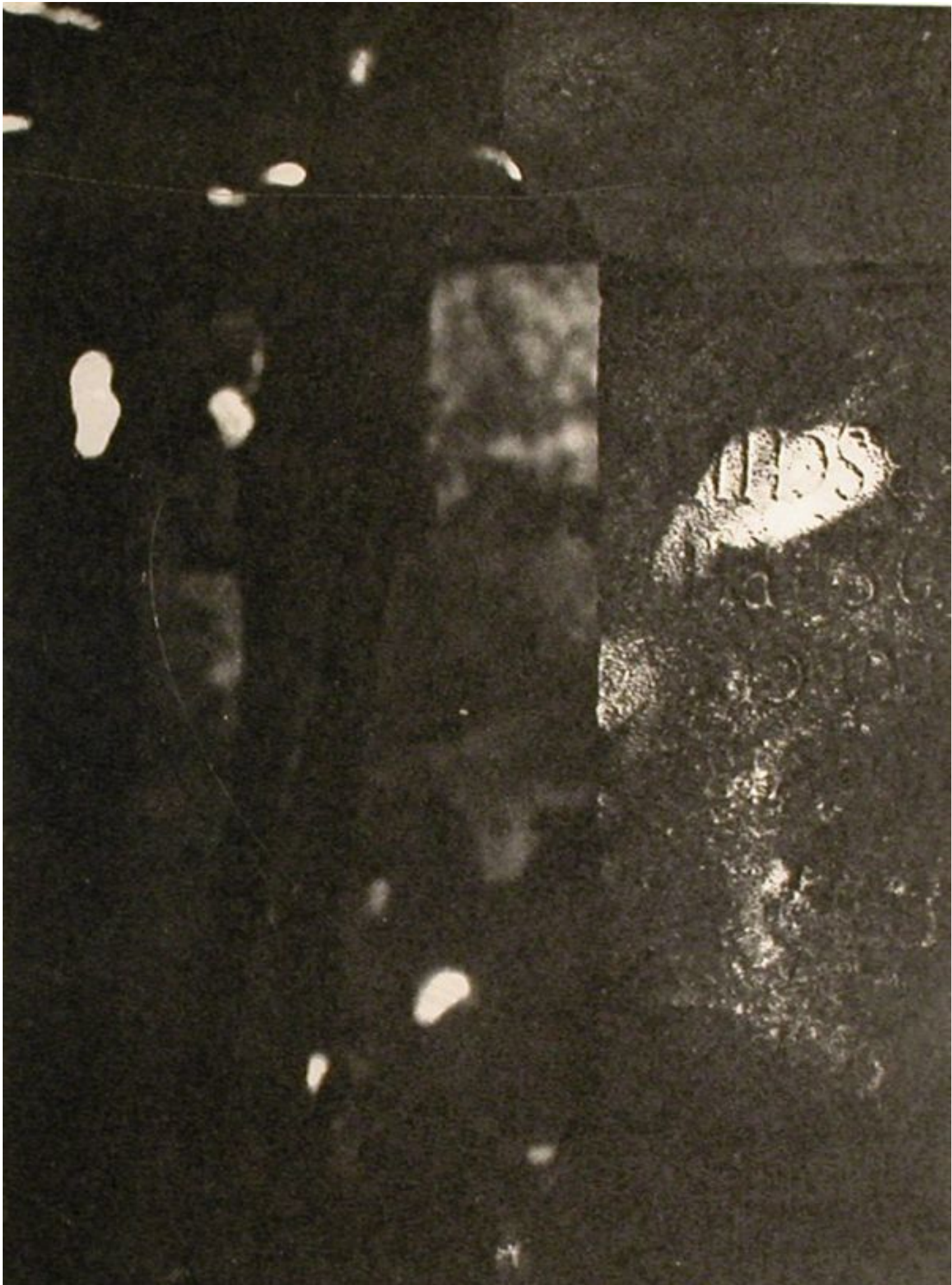


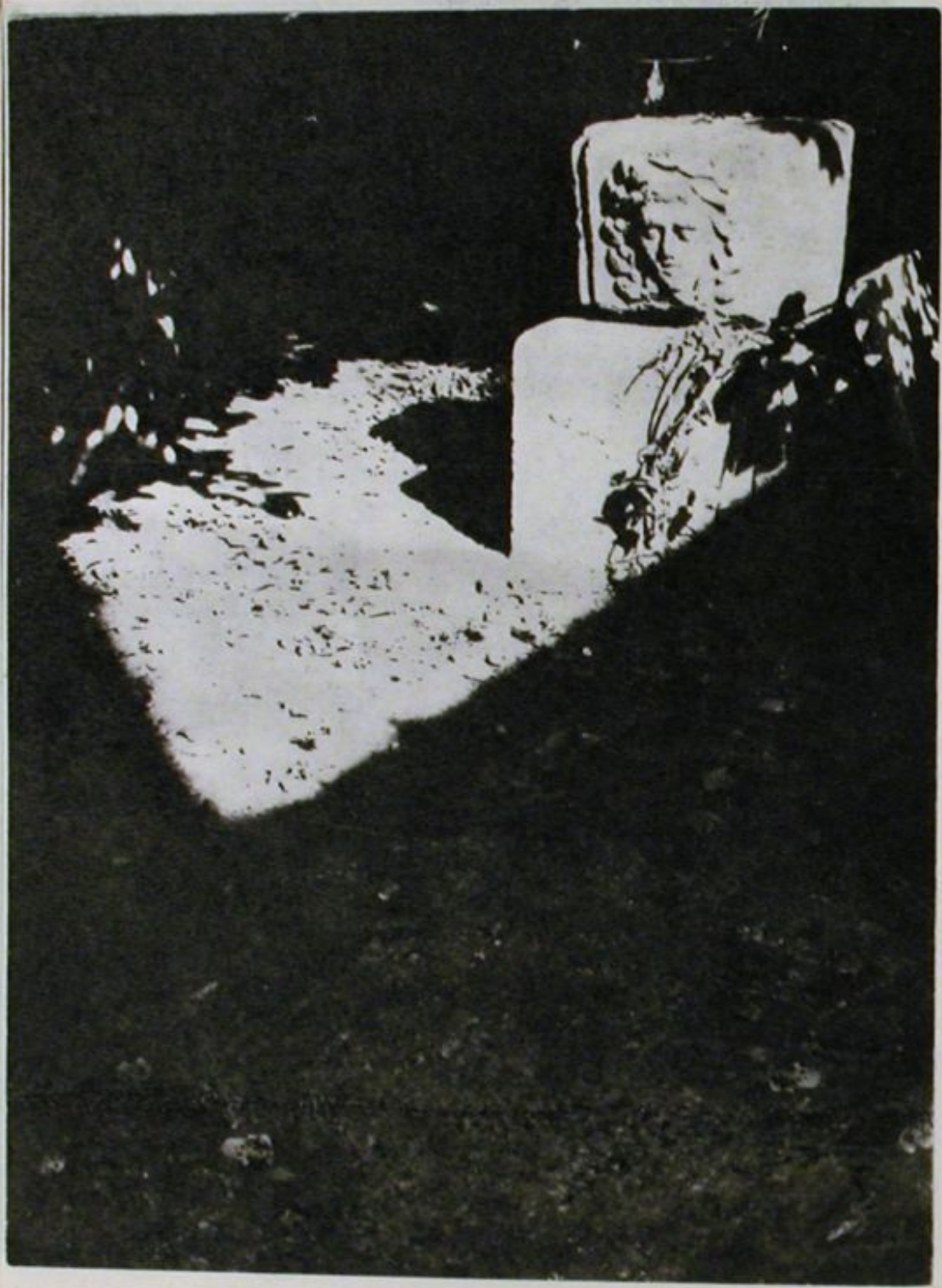












## HATÁRKÉRDÉSEK EGY KIÁLLÍTÁSON

Francia Fotóművészeti Kiállítás  
1963. Budapest, Győr, Miskolc

Ismerős képek között találtam magam. André Leonard ur, a bordeauxi klub elnöke felvilágosított: valóban, mintegy tizenöt év fejlődését reprezentálja a kiállítás és így az újabb alkotások - szám szerint - háttérbe szorultak. Inkább napló ez, melynek lapjain egy klub munkássága rögződött.

Nem mérem le e napló átlagsúlyát. Az összesített értékelés olyan, hogy minden képet figyelembe vesz - és egyikről sem mond semmit. Én képeket kerestem, élményeket vártam. Van-e olyan alkotás, melynek asszociációs körei engem is körülöfognak?

Nézőpontom tehát bevallottan szubjektív. Azonban minden kiállítás felvet problémákat, kérdéseket. Az ember nemcsak egyes képeket lát, hanem közben összegezi, feldolgozza magában a látottakat és így mintegy "csomópontok" alakulnak ki benne. Ezekben csucsosodnak ki azok a kérdések, amelyek tulfeszítik az adott kiállítás kereteit, s kinőve belőle általánosabb összefüggéseket is megvilágítanak.

Ebből a szempontból és éppen a Bordeaux-i Klub anyagával kapcsolatban indokoltnak tűnik elsősorban a következő kérdések felvetése. Szükséges-e valamely fotóművészeti alkotás létrehozásához a közvetlen képi rögzítésen túl különféle fototechnikai eljárások alkalmazása? Ha igen, mely esetekben és végül vonhatók -e határok az ilyen eljárások alkalmazása köré? (Antonini "Pszichózis", Bardou "Befelé néző szemek", Gemin "Viasznyomat", Laroche "Gesztenyék", "A nyáj", Michaud "Nagygyűlés", "Favágók", "Hajó-

A FRANCIA FOTOKIÁLLÍTÁS  
anyagából:

Leonard, André:

Tengerparti növényzet II.

Antonini, Pierre:

Felhólyagzott festés

Laroche, Jean:

A nyáj

Antonini, Pierre:

Halott az erdő

Michaud, Jacky:

Nagygyűlés

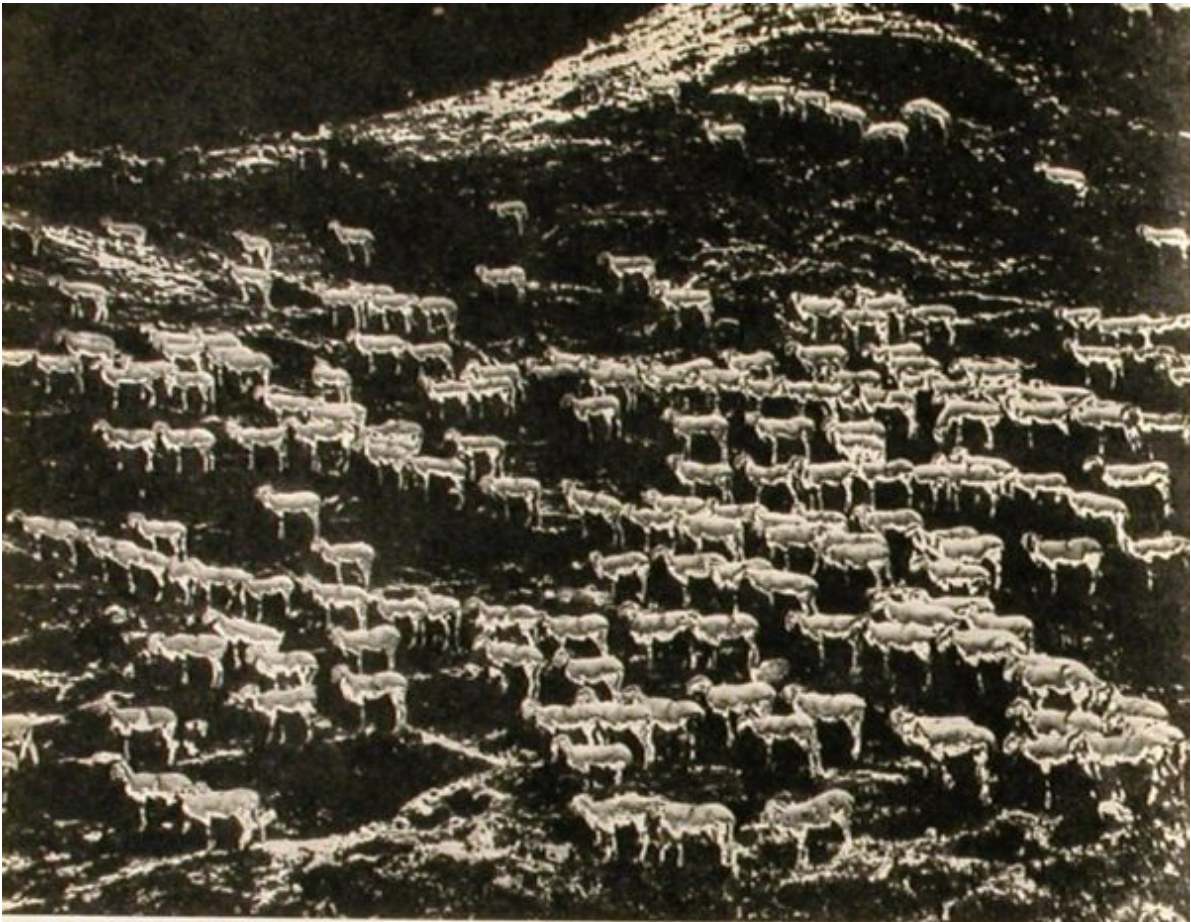
Michaud, Jacky:

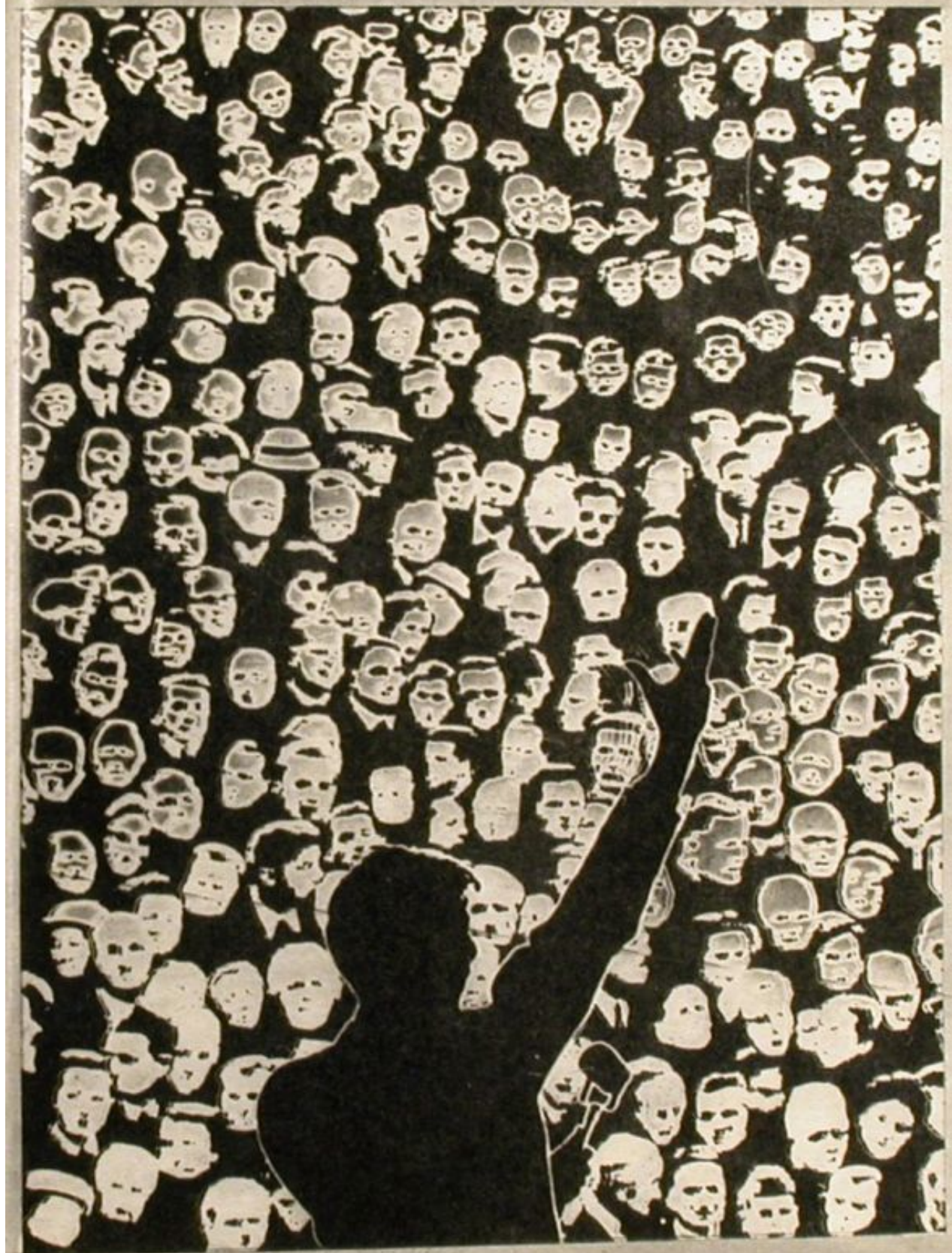
Favágók













takarítás" c. képeivel kapcsolatban tartom e kérdéseket aktuálisaknak.) Megválaszolásukra - vagy legalábbis valamiféle aspektus kialakítására - érdemes néhány rövid mondatot áldozni.

Abból kellene kiindulni, hogy az élet, a világ mely relációi és tartalmai azok, melyek más művészeti ágon belül egyáltalán nem, vagy csak kevésbé ragadhatók meg, de a fotóművészet alapvető lehetőségeiben determinált "kifejezhető tartalommal" mintegy belső kapcsolatot, sőt equivalenciát tartanak fenn.

Ez azonban még meglehetősen nyitott kérdés; az, amit el lehet mondani róla, körülbelül a következőkben foglalható össze. A fotóművészetben a valóságos vizuális jelenség képét kell felfognunk úgy, mint kifejező eszközt, hasonlóan mint azt a zenében a hanggal, vagy az irodalomban a szóval tesszük. Ebben az esetben a tulajdonképpeni alkotótevékenység nem a valóság - akár tudatos szempontok szerint történő - megváltoztatása, hanem a valóság (a vizuális realitások) egy halmazának adott cél mentén véghezvitt tér- és időbeli kiemelése és csoportosítása lesz. (Előbbi eset analógiája pl. az irodalomban artikulálatlan szavakat eredményezne.) Fentiekből következik - kissé nagy lépésekben haladva - hogy a fényképnek a valóság, a dolgok strukturális és egymásközi formaalakulásának leképezéséből kell felépülnie. Ez még természetesen nem volna elegendő ahhoz, hogy műalkotás jöhessen létre. A művésznek ugyanis szüksége van a valóságos viszonylatokon túlmenő képi absztrakciók alkalmazására, ha szubjektív reflexióit, ítéletét és mondanivalóját is kifejezésre akarja juttatni. Ezt részben a már említett tér- és időbeli körülhatárolással oldhatja meg (fényképezési távolság, nézőpont, pillanat), másrészt pedig a képszerű fényképezéstechnika által nyújtott extrém lehetőségek felhasználásával. (Értem alatta: nagylátószögű, vagy hosszú gyújtótávolságú objektív, laposabb vagy keményebb kópia, nagyon kicsi vagy nagyon nagy

mélységélesség stb.) Mindezt az előbb elmondottakból következő határokon belül. Ha ezeken túlmegyünk, más művészeti ág területére lépünk. Rendszerint a grafikát látogatjuk meg.

Ezek után visszatérhetünk az alapkérdéshez, a fotótechnikai eljárások értékeléséhez.

Kissé kategorikusnak tűnő választ kell adnunk, ha konzekvensek akarunk maradni.

Valamely fotóművészeti (ha úgy tetszik: tisztán fotóművészeti) alkotás létrehozásához nem szükséges a közvetlen képi rögzítésen túl különféle fotótechnikai eljárások alkalmazása, illetve a képi elemeknek ez utóbbiak révén való további absztrahálása. Alkalmazásuk mégis jogosult, de csak azzal a distingcióval, hogy az ilyen műveket nem tekintjük fotóművészeti alkotásoknak.

Ezzel körül is határoltuk azt a területet, melyen elhelyezkednek: a fotóművészet és a grafika közé eső "senki földje" ez (fénygrafika, montázs stb.); specifikus, egyik műfaj körébe sem eső tartalmak - feltétlenül igényelt - kifejezésére.

+

Nem akarok Giorgio Vasari nyomdokába lépni, mondván: "Ugy az urbinói (vagy piemonti, ferrárai, luccai) herceg, valamint a megtekintésre meghívott számos előkelőség és becsült művészek egyöntetűen megállapították, hogy a kép nagyon szép", hanem vállalva a következményeket, megkockáztatom mindezt leegyszerűsíteni.

A kép nekem tetszett.

Például a "Nagygyűlés", Jacky Michaud alkotása. Először szuggesztivitása ragadott meg azáltal, hogy a jelenetet a két végső tényre (szónok

gesztikulál - arcok vannak előtte) leredukálva hallatlan erővel demonstrálja. A féltónusok nélküli fotografikai megoldás drámai, de egyben sivár hatást ébreszt. És ez a sivárság rejti a lényegét: üres arcok imbolyognak a szónok előtt, összeterejt tömeg, mely fölé sötéten emelkedik egy talajnélküli eszme izgatott prófétája. Talán éppen "Heil"-t kiált. A kép tömör megfogalmazásával dokumentatív és propagandisztikus jelleget is nyer. Értelmi és érzelmi hatása megdöbbentő. - A "senki földje" meghódítóinak előkelő képviselője.

A másik hódító koncepciója más, hangja halkabb. Az Ujbirodalom sztéléinak finom fényeit és statikus kompozícióját idézi - szintén Michaud - "Hajótakarítás" c. képével. A vízszintesen kettéosztott képfelület a szereplők horizontális behatároltságát érezteti; a geometrikus kompozíció, a nyugodt, szinte álmos mozdulatok, a finom plaszticitású relief halk fényei mintegy jelképévé lesznek itt a napsütötte hajóoldal nagy felületén folyó lassu, ritmikus munkának. A kép talán kissé konszonásabb címet érdemelne.

Pierre Bardou "Tanulmány"-a viszont kissé kidolgozatlanak tűnik. A vonaljátékot elhibázottá teszi a balra tartó alsó sín és a függőleges üveghenger egymásközötti diszharmóniája, másrészt a vonalrendszer és az álló alak közötti dimenzió-különbség - ebben az arányban - valahogyan bántó. Viszont az ötlet tetszik. Csak így tulságosan súlytalan, nem indokolja kellőképpen a különleges technika szükségszerűségét.

Ennyit a "senki földje" reprezentánsairól, konkrétumokban.

A tisztán fotóművészetinek nevezhető alkotások kritériumai melyekkel az előzőekben a műfaji elkülönülés határainak kijelölését kíséreltem meg, maradék nélkül vonatkoztathatók a képanyag nagyobb részére. Természetesen ezen belül is nagy számú variánst alkotnak a különböző

irányzatok és stílusok, de - mint mondtam - ebben a vonatkozásban közös alapokon állanak. Érdekes, és talán részben bizonyítékként is felfogható az absztrakciók kifejezésének lehetőségére a fotóművészetben belül Pierre Antonini "Felhólyagzott festés" c. alkotása, ugyanis ebben az esetben egy non-figurális ábrázolás tisztán fotóművészeti megoldásával találkozunk. A finom, hajlékony felületek rendszere, a lágy, a lendületes és a szögbe futó törésvonalak dezintegrált skálája furcsa kontrasztjaival és ritmikájával Victor Pasmore és Jean Arp képeire emlékeztet. Értékes, kiegyensúlyozott munka.

Egy másik képe ("Halott az erdő") rokon koncepciót képvisel, de tartalmi és formai jegyei a realitás közvetlen vetületén helyezkednek el. A sük és világos tónusu talaj közönyéből görcsbemeredt fekete ágak hirdetik tovább egy lezárult pillanat borzalmát. Erdőtűz volt. De ezek a kusza vonalak valami átfogóbbat, valami általánosabbat is kifejeznek, olyasmit, ami asszociatív rokon a történetek hangulatával. A képnek sikerült ezt megfogalmaznia. De csak a képnek.

Azt a képet hagytam utoljára, melyben a hozzám legközelebb álló érzéseket és gondolati tartalmat találtam, André Leonard "Tengerparti növényzet II." c. művét. Az élő és élettelen anyag örök ellentétét, a vegetáció talán reménytelen, de tiszteletreméltóan szívós küzdelmét a homokkal, a formájában és tartalmában, tehát létében is teljesen különböző, sőt ellentétes elemszerveződések antagoniztikáját láttam vizuális síkra transzponálva. Némi boncolás rávezetett, hogy mindezt az egyenletesen granulált, szigorúan párhuzamos árnyék- és szélbarázdált homok geometrikus szigorúságával, és a rá merőleges vonalú, aritmikus csoportosítású kovásvas, alig-élő fűcsomók szembeállításával érte el a művész. Másik élményem a képpel kapcsolatban: a természeti textura-képződmények apoteozisát látom benne. És még itt sem volt szükség speciális fotótechnikára: enélkül is maradéktalanul tudta megoldani feladatát a kép alkotója.

+



Mindössze néhány képről beszéltem részletesebben, ez azonban nem rangsorolást jelent, csak azt, hogy az én figyelmemet ezek - és még néhány társuk - ragadták meg legjobban. Egy kiállítás valamennyi képének értékelése a zsűri feladata, az anyag egészének vizsgálata pedig tulzott, vagy éppen indokolatlan általánosításokra vezethet.

Azonban abban az esetben, ha a szubjektív ítélet koordináta-rendszerében mintegy önként megjelenő alkotások problematikájának elemzéséből indulunk ki - feltételezhetően közös alapot, valamiféle kölcsönös kapcsolatot is teremtünk a művész és a néző szemléletmódja között, s ezért járható utnak látszik. Mindez egyuttal magában foglalja azt a tényt is, hogy ez a "belső kontaktus" az alkotásokban is és a szemlélőben is effektíve meglévő, vagyis aktuális kérdések felvetését eredményezi. Ezért a szubjektív közelítésmód egyáltalában nem zárja ki az aktuális problémák feltárását és előtérbe helyezését, sőt.

Ilyen időszerű kérdések felvetését hozta ez a szemléletmód a Bordeaux-i Fotóklub kiállításával kapcsolatban is. Például a különböző fotografikai eljárások vizsgálata annál is időszerűbb, mivel nemcsak ezen, de a legtöbb kiállításon kisebb-nagyobb számmal képviseltetik magukat. Ez a kérdés - mint láttuk - a fotóművészet műfaji határainak kijelöléséhez - ill. ennek megkísérléséhez vezet.

De, legalábbis néhány képpel kapcsolatban, felmerült az absztrakt formaalakítás, illetve a nonfiguratív törekvések fotóművészeti megoldásának kísérlete is. (Egy-kettő kivételével valóban csak kísérlete.) Ezzel kapcsolatban szükségesnek látszik - műfaji szempontok szem előtt tartásával - a kiinduló pontok fogalmi tisztázása és distinkciók felállítása.

Ugyanis kissé zavaros a felhasznált forma-változatok eredete. Hol a természet formáit látjuk "eltermészetietlenítve", hol fordítva: mes-

terséges vagy testidegen formákat antropomorfizálva; hol meg éppen a természetes és a művi (fototechnikai, fénygrafikai stb.) uton létrehozott formavilág disszonáns keverékével találkozunk.

A természet formavilágának strukturális és funkcionális alakulását a természetben uralkodó egységes törvények határozzák meg, hozzák közös nevezőre. Ez a zártnak tekinthető formavilág az elemitől a legdifferenciáltabbig terjed, és végső fokon felfogás kérdése, ki mit lát benne - vagy legalábbis egy-egy kiragadott részében - naturalizmust-e, vagy valaminek az absztrakcióját. Akár tisztán formai szempontból is. Ilyen aspektusból szemlélve a kérdést, a valóság a legszélsőségesebb fotóművészeti felfogásnak is biztos formabázist tud nyújtani. (Pl. André Leonard: "Tengerparti növényzet II.", bár ez közel sem a végső határ.) A természetből merített formaelemek alapulvétele - egybevetve a fotóművészet kifejezési eszközeiről mondottakkal - feltétlenül a "senki földjén" innen, a fotóművészetben belül biztosít helyet az ilyen alkotások számára.

A művi (fototechnikai stb.) uton létrehozott formavilág alkotója szellemi törvényeinek bélyegét viseli magán, tehát szintén lehet egységes és zárt. Kérdéses azonban, hogy ez önmagában még jelent-e abszolút autonómiát, vagy csak másodlagos vetülete a természet formavilágának. Ez mesterséges, a formavilág azonban egyik esetben sem eszköze a fotóművészetnek, annál inkább a grafikának és festőművészetnek.

Fentiekből következik, hogy a két formavilág keveredésével sem operálhat a fotóművészet mint kifejező eszközével.

Utólag még egyszer: a "fotóművészet" szót a fenti fejtegetések során mindvégig az írásom elején megadott értelmezésben használtam, a "tisztá fotóművészet" jelentéssel.

Lőrinczy György

## "IFJÚSÁGUNK ÉLETE" C. PÁLYÁZATUNK EREDMÉNYE

I. díjat (3000 Ft) nyert Almási László "Tappancs" jellegű sportképsora.

A II. díjat a zsűri nem adta ki.

III. díjat (1000-1000 Ft) nyert: "Andrea" jellegével Selmeczi Tóth János "Tavaszi", "Gyermekrajzverseny I. és II." c. képe; "Balter" jellegével Balta Demeter 3., 8. és 9. sz. képe; "Camera Obscura" jellegével ifj. Rácz Endre "A pécsi balett" c. képe; "Ifjúság 1963" jellegével Hanula Endre 3., 4., 6., 7. képe; "Mercedes" jellegével Gyökér László 8., 9. sz. képe; "Optimizmus" jellegével Kovács Béla "Tízpercben" c. képe.

## AZ 1963. III. NEGYEDÉVI KÉPSORPÁLYÁZAT EREDMÉNYE

A bírálóbizottság 1963. október 15-én hozott döntése értelmében

I. díjat (2000 Ft) nyert Markó Ödön "Keserűség" c. képsora.

II. díjat (1500 Ft) nyert Nagy Zoltán "Kamasz" c. képsora.

III. díjat megosztva (1000-1000 Ft) nyert Vámos László "Budai vár" c. képsora és Waliczky László "Amíg a vadló a barátunk lesz" c. képsora.

Nívódíjat (500 Ft) nyert Bartal Ferenc "Rendező tiz arca" c. képsora.

## TARTALOM

### Esztétika

Lőrinczy György:

A színes fényképezés esztétikájának alapjai ..... 3

Bence György:

Két álláspont a fényképelméletben ..... 27

Nemes Károly:

Alkotó módszer a művészetben II. .... 44

### Kitekintés

Hámori Ottó:

Film, színház - foto ..... 63

### Alkotóműhely

Nemes Károly:

Gink Károlynál ..... 69

### Fiatalok szemléje

Perneczky Géza:

Nagy Zoltán munkáiról ..... 88

Dávid Katalin hozzászólása ..... 97

Kálmán Kata hozzászólása ..... 100

### Fotótörténet

Palásti László:

Munkácsi Márton életutja ..... 102

Fejős Imre:

Fényképezésztétikánk történetének vázlata. - II. A kollódiumos  
lemez korszaka ..... 105

### Jubileum

Hevesy Iván hetven éves ..... 126

P. F. Angelo köszöntése ..... 128

Kritika	
K. K.: Klubkiállítás Győrött .....	130
Lőrinczy György: Határkérdések egy kiállításon .....	132
Csányi Miklós: Az NDK fotokiállításáról .....	139
Könyveinkről	
Bauer György: Czeizing-Fehér: Művészek .....	145
Lapszemle .....	152
Pályázati eredmények .....	170

### KÉPEK SZERZŐI

Antonini, Pierre (I.)	Michaud, Jacky (II.)
Bartal Ferenc (VII.)	Munkácsi Márton (III.)
Belovicz Károly (V.)	Nagy Zoltán (XI., XII.)
Berekméri Zoltán (VI.)	Rácz Endre, id. (V.)
Déchy Mór (VIII.)	Rácz Endre, ifj. (V.)
Fekete György (V.)	Rupprecht (VIII.)
Forgách István (VIII.)	Salas, Oswaldo (I.)
Füredi Ferenc (V.)	Schuszter Béla (V.)
Gink Károly (IX., X.)	Simonyi Antal (VIII.)
Ismeretlenek, 19. sz. (VIII.)	Skolnik Károly (VIII.)
Jio, Jün-ku (I.)	Tiedge János (VIII.)
Klausz László (V.)	Tóth Edit (V.)
Kónya Kálmán (VII.)	Urtnaszán, O. (I.)
Kun Ferenc (VI.)	Vámos László (VIII.)
Lároche, Jean (II.)	Veress Ferenc (VIII.)
Leonard, André (II.)	Waliczky László (I.)
Mai Manó (VIII.)	Wenhard Miklós (V.)
Markó Ödön (IV.)	Z. Szabó László (V.)

Kiadja a Magyar Fotóművészek Szövetsége  
 Kiadásért felelős: Méth Sándorné  
 Megrendelve: 1963. december 3. - Példányszám: 300 - Engedélyszám: 38/1963

640032 - Kossuth Kiadó Sokszorosító Üzeme